

الألف
كتاب
الشارب
١٨٤

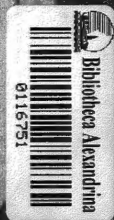
بيول وارث

خفايا نظام التعجّم الأصريكي

ترجمة
حليم طوسون



الهيئة المصرية العامة للكتاب



خفايا نظام
النجم الأمريكى

الكتاب السنائي

إشراف

هاشم النحاس

الألفا كتاب الثاني

الإشراف العام

و. سمير سرحان

رئيسة مجلة البداية

رئيس التحرير

لمسعى المطيعي

مدير التحرير

أحمد صليحة

الإشراف الفني

محمد قطب

الإخراج الفني

علياء أبوشادي

نعم النسخ
خفايا نظام
النجم الأمريكي

تأليف
بول وارنر

ترجمة
حليم طوسون



الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٩٥

الترجمة العربية لكتاب :

LE SECRET DU STAR

SYSTEM AMERICAIN

الفهرس

الموضوع	الصفحة
تقديم	٩
الفصل الأول :	
جونى كارسون وتمثيله الايمائى	١٢
الفصل الثانى :	
بلوغ النجومية من خلال لقطة رد الفعل	٢١
الفصل الثالث :	
انتصار لقطة رد الفعل	٣٥
الفصل الرابع :	
وجه جانيت ماكديونالد	٤٩
الفصل الخامس :	
جسم مارلون براندو	٧١
الفصل السادس :	
مضمون أداء الممثل	٨٧
الفصل السابع :	
أداء روبرت دى نيرو	٩٧
الفصل الثامن :	
تسلط الوثائقية على الرواية	١٠٧
الفصل التاسع :	
الرقابة الصارمة المفروضة على البطل	١٢٣
الفصل العاشر :	
قرانك كابرأ وتوظيف ايزنشتاين	١٤٧
رفض لقطة رد الفعل	١٦٥

عندما ينتظر المرء حوله يكتشف أجسادا ساكنة ، الى حد أو آخر ،
أو غارقة في حالة غريبة • فضلاتها تبدو متقلصة نتيجة لجهود بدني
عنيف ، أو مسترخية بعد تضميمها بأحكام • وعيون هؤلاء القوم مفتوحة ،
ولكنها لا تنتظر ، بل تحقق • • تحقق في المشهد كما لو كانت مسحورة •
وأنا استخدم هنا كلمة ترجع الى العصور الوسطى ، حقبة الشعوذة
والجهالة (.....) •

الى متى سيتعين على أرواحنا أن تهجر أجسامنا « الخشنة »
لصالح الظلمات ، لتتغلغل في تلك الشخصوس الخياليه التي تتواجد
أمامنا حتى نشارك في مشاعر جياشة لن نعرفها الا عن هذا الطريق ؟

برتولد بريخت

تقديم

لا جدال فى أن الفيلم الشعبى الأمريكى له وقعه الصاخر على المشاهدين فى كافة أنحاء العالم . وسأحاول أن أبين فى الصفحات التالية أن هيمنة السينما الأمريكية تعود أساسا - وإن لم يكن الأمر قاصرا على ذلك بالطبع - الى تكتيك بسيط وفعال تماما ، تم صقله بكل براعة على مدى العقود الماضية ، وأعنى بذلك لقطة رد الفعل (Reaction Shot) . وأنا لم أدون هذا الاصطلاح الانجليزى أصلا بحروف مائلة لمسبب بسيط وهو أنه سيرد العديد والعديد من المرات على صفحات هذا الكتاب حتى أنه أصبح مألوفا تماما .

ومن المعروف أن السينما تعمل انطلاقا من ثلاث نظرات : نظرة المخرج والمصور الذى يتولى مسئولية تصوير اللقطات ، ونظرة الممثلين كل منهم لزملائه ، ونظرة المتفرجين للشاشة . ويعتمد الى حد كبير الخيال السينمائى الجذاب على الالتقاء المتناغم بين تلك النظرات الثلاث . وعلى أن ما يهمنى هو نظرة الممثلين وردود فعلها . فهذه النظرة بالذات ، هى التى تحدد النظرتين الأخريين وتدفح نمو الحدث الخيالى . وبعبارة أخرى فإن تعلق أنظار المتفرجين بالشاشة يتوقف على مدى نجاح الكاميرا فى التقاط نظرات الممثلين بعضهم لبعض بشكل سليم بل واستراتيجى . فعندما يتجه نظر الممثل نحو حافة الشاشة بوجل أو اشتهاه أو حب أو كراهية ... ينعكس ذلك فى نهاية الأمر على عيني المتفرج .

فما من أحد يستطيع أن يقوم الجمال السينمائى الفتان للممثلة ايمانويل بيار فى الفيلم الفرنسى الناجح ملئون دى سورس الذى اعتمد تماما على تكتيك لقطة رد الفعل الهوليوودية . ففى هذا الفيلم تقتصر علاقة أوجولين (دانيل أوتوى) بالراعية مانون على نظرة مفتونة بوتيرة متصاعدة مصوبة على الفتاة من عدة مراكز مراقبة : وراء جذع شجرة على الحافة اليمنى للشاشة ، وخلف حائط حجرى على يسار الشاشة ، ووسط سياج من الأغصان فى أسفل الشاشة ، وبالاتبطاح أرضا على حافة صخرة تحتل أعلى الشاشة . هكذا أصبحت كافة حواف الشاشة موطنة لتلك النظرات . ولكن هل المقصود بذلك نظرات

أوجولين ؟ أبدا أنها آلاف العيون فى قاعة السينما المخيم عليها الظلام التى دفعها تلصص الممثل من كافة الأرجاء الى تركيز نظرها تدريجيا على وسط الشاشة المضى ، حيث أصبحت الممثلة الشابة فريسة لمنظرات المتفرجين الفضولية . ولكن السينمائيين - الشعراء ومنهم بالأخص جان - لوك جودار ، يرفضون الانسياق وراء أمثال تلك الحيل السينمائية ، رغم تشوق المشاهدين .

ولقد برع الأمريكيون فى تطبيق استراتيجية لقطة رد الفعل هذه وغنوا أساتذة هذا المجال . ولو أننا استعرضنا حوالى خمسة عشر من الأفلام الأمريكية التى حققت نجاحا ساحقا ، لتبين لنا كيف أن هذا التكنيك كان عنصرا حاسما فى ترابط المشاهد وتطورها، وبالتالي فى تجنيد المشاهدين ، وكيف أنه يساهم فى اضعاف ما يشبه الواقعية على الصورة السينمائية الأمريكية ، وعلى سلوك الممثل الواقعى ، مما يعطى الانطباع لدى المتفرج بأنه سيتصرف على هذا النحو لو واجه نفس الموقف ، بل أن رد فعله أصبح على هذا النحو نظرا لأنه بات يعيش الوضع نفسه ، من خلال الممثل .

وسيتبين لنا من خلال هذا الكتاب أن بعض الأساطير التى قامت على أساسها الأمة الأمريكية ومنها الشعبية (كل ما يجىء من الشعب لابد أن يكون طيبا) ، والفردية التى يخفف منها تبادل المساعدة وحسن الجوار ، والقوغل نحو الغرب ، والزوجان المتناقضان (توحش / تحضر) وترابط الأمة ، وحذب العناية الإلهية عليها ، تدخل فى صميم الأفلام الأمريكية وتستخدم لقطة رد الفعل كما لو كانت من الشعائر ، حتى باتت متغلغلة بعمق فى اللاوعى الشعبى الأمريكى .

والفصل الثالث من هذا الكتاب لا يتناول السينما الأمريكية بشكل مباشر ، فهو مخصص للفيلم الوثائقي النازى اقتصاص الإرادة ، وهو أبرز الأفلام الفاشية فى عهد الرايخ الثالث ، والنموذج الرسمى الذى سد الطريق بكل قضاة أمام مساعى التعبيرية الخلاقة ، بأن فرض شخص القوهر على رواد السينما الألمان باعتباره الحل النهائى لكافة مشاكلهم . غير أنه مما لا شك فيه اطلاقا أن هذا الفيلم انتصار للقطة رد الفعل . لقد أصبحت ألمانيا كلها مجرد رد فعل مشترك وبشع لممثل واحد ، الا وهو هتلر . وإنى لاقترح على القارئ أن يعود الى ذلك الانتصار لينكشف له مدى خطورة هذا التكنيك بل ورجعيته عندما نتناول فيما بعد الفيلم الروائى الأمريكى من خلال تقصى لقطات رد الفعل . وهناك ميزة أخرى لفيلم المخرجة لينى ريينفستال هذا ذى الطابع الدعائى ، وهو أنه فيلم وثائقي . وهذا يعنى أن أن لقطات رد الفعل

السينمائية لها صلة بالواقعية • وعليه فنحن مدعون الى تبين هذا
التكنيك عند دراسة الأفلام الروائية بوصفه المرآة والصدى لردود فعل
المشفرين •

وسنتعرض فى الفصل الأخير لأيزنشتاين ، من زاوية استفادة
فرانك كابرمان منه ، وهو المخرج الذى احتل المركز الأول فى تاريخ
السينما الأمريكية فى مجال نزعتة الشعبوية • وقد أردت أن أنهى
ملاحظاتي حول لقطة رد الفعل بابران مدى تزايد تأثيرها حتى باتت
مقاومتها شبه مستحيلة ، وذلك عندما تبينت لهم فعالية استخدام
الجماهير (تلك الجماهير الثائرة والمندفة فى فيلمى البارجة بولمكين
واكتوير اللذين كان لهما أثر كبير على الوسط السينمائى فى هوليوود فى
نهاية عهد الأفلام الصامتة) وذلك بالتحكم فيها وتوظيفها لصالح البطل
الفرد ، من خلال ردود فعلها ازاء مغامراته المدهشة •

وقد تعين على أن أستخدم هنا وهناك بعض المصطلحات التكنيكية
مثل المجال والمجال المقابل ، وخارج الكادر •• غير أن الأمر لا يستدعى
أن يكون المرء متخصصا فى مجال السينما لكى يفهم معناها • وقد
حرصت على الا اقدم تعريفات مدروسة لتلك المصطلحات التكنيكية ،
بل سعت بالأحرى الى اندماجها بشكل طبيعى فى سياق الآراء التى
عرضتها (وذلك ابتداء من الفصل الأول) ، بحيث تكتسب معناها بسرعة
من خلال مضمون النص •

جونى كارسون وتمثيله الايمائى

فلنتعرض لطريقة توظيف لقطة رد الفعل فى العرض التليفزيونى الأمريكى ببرنامج الليلة (To Night Show) الذى يقدمه جونى كارسون وذلك قبل أن نعالج الفيلم السينمائى ، أو بالأحرى لنمهد له على نحو أفضل . والحق أن هذه اللقطة هى المحرك لاستعراض جونى كارسون ، لأنها المحور الذى تدور حوله شعبيته بل وفكاهته .

وهناك ميزة مزدوجة لاستهلال فكرتنا حول لقطة رد الفعل من خلال تحليل برنامج الليلة : فمن جهة ، يتيح لنا ذلك امكانية لفت الأنظار الى استعارة التليفزيون لاحدى البنى الأساسية للفن السينمائى التى اتاح التمكن منها تحقيق انطلاقة الفيلم الكلاسيكى ، وفى جهة أخرى سيهيم ذلك للقارئ فرصة التأكد من فرضية لن نقدم هنا ما يثبتها ، ونقصد بذلك أن أحاديث كارسون مع ضيوفه هى النموذج والمثال الأعلى وكذلك المعيار الذى يحرص على الاقتداء به مقدمو البرامج فى التليفزيون الأمريكى والكندى المتخصصون فى عقد الندوات وتوجيه الأسئلة لضيوفهم .

ولا يمكن التحدث عن جونى كارسون دون أن نقم فوراً وفى المقام الأول اد ماكماهون ، زميله الشهير منذ ٢٥ سنة . فماكماهون يودى بالذات مهمة التثريقاتى الذى يبرز جونى ، وهو الوجه المقابل الذى لا غنى عنه وصاحب العصا السحرية الذى يطلعنا على المعجزة وينفعها الى المقدمة ويتيح لها فرصة التالى وتسليط الأضواء عليها حتى نهاية العرض .

فلنحلل المشهد الذى يتم فيه تقديم برنامج الليلة . وتعود أهمية هذه الدراسة لكون ذلك المشهد أحد النماذج التى أحكمت بنيتها الى أقصى حد . فالمشهد يبدأ بلقطة تصور اد ماكماهون وهو يعلن بطريقته

التقليدية الشهيرة : « والآن أيها السيدات والسادة ٠٠ هاكم ٠٠ جونى ! »
ويظهر اد فى هذه اللقطة فى وضع جانبي بينما تتجه عيناه نحو اليسار ،
خارج الكادر . وعندما يطلق اسم جونى تشير اصبعه الى الخارج كأنه
حاو ينيبها الى الموضع السحري الذى ستنبثق منه المعجزة . والجملة
التي ينطق بها اد مصحوبة بقرع الطبلية الى أن يرد اسم جونى فتصيح
موسيقى الأوركسترا ، ويدري صراخ المتفرجين وتصفيقهم . وعندئذ
نشاهد لقطة لستار المسرح وحده تستغرق أربع ثوان (مئة صورة
فيلمية) . وتضفى تلك اللقطة على المشهد الخاص بمقدمة الفيلم عنصرا
سريا له أهمية كبرى فى توظيف الخيال ، وهو ما سنتعرض له فيما
بعد .

ويظهر أمامنا جونى كارسون عندما تفتح الستار ، فتطلق الموسيقى
بقوة (علما بأنها خارج اطار الشاشة وستظل كذلك حتى نهاية العرض) .
وهكذا يبدو أن كل ما هو خارج اطار الشاشة (بما فى ذلك المتفرج) قد
سجل « زوم » مفاجئا مندفعاً . ويخضع سلوك جونى لطقوس مزهدة
ذات فعالية مضمونة التأثير . ويتحرك الممثل الكبير أمام ثلاثة أحياز
أثيرة ، أحدها معروف لنا بالرؤية ، بينما توحى لنا الأصوات بالحيزين
الآخرين غير المرئيين : اد على يمين الشاشة والفرقة الموسيقية على
يسارها وجمهور المتفرجين أمامه . ويحتل جونى مركز هذا المثلث .
وتتمثل بראعته فى الجمع بين تلك الأضلاع الثلاثة لتنسجم معا فى نفس
الزمان والمكان ، من خلاله هو . ويلقى جونى نظرة حانية باتجاه الفرقة
الموسيقية ، ويحيى القاعة بإيماء خفيفة ، ويشير الى اد على يمينه
مواصلًا فى الوقت نفسه تصفيقه الوجه الذى ذاته شخصيا ، ثم يلتفت
مرة أخرى نحو الفرقة الموسيقية وقائدها دوك ، فيحييه بانحناء خفيفة
وفى هذه اللحظة ظهر دوك فى لقطة تبينه وهو يرد التحية على الطريقة
الاسبانية . ونعود مرة أخرى الى جونى الذى يتلقى التحية بفتح
ذراعيه ومدنهما نحو اد فيما يشبه التوسل . ثم لقطة لاد وهو يحيى
بدوره على الطريقة الهندية ، تتلوها لقطة لجونى وقد انتصبت قامته
بعد أن رد على تحية اد بمثلها ، وراح يختلس النظرات يمينًا ويسارًا
ويصفق لنفسه ويحرك ذراعيه مع إيقاع الموسيقى والتصفيق ويردد بعض
التهافتات مثل « هيا ، و « هالو » وهو يرفع ذراعيه فى نهاية الأمر
(والواقع أن الأمر لا ينتهى أبدا مع جونى ، فذلك هو جوهر استراتيجية
ستوديو الممثل) كأنه يدعو الجمهور الى التزام الهدوء وإتاحة الفرصة
له لكي يتكلم .

وطوال تلك الطقوس التى تم انتقاؤها من خلال خبرة امتت أكثر

من ربيع قرن ، يرد جوني كارسون على ردود فعل اد والفرقة الموسيقية المتجاوبة مع ايقاعات الجمهور . بل أن جوني يثير ويتبنى ويعكس في آن واحد ردود الفعل الثلاثة التي يفرزها وتحاصره . وهو يندمج تماما مع ردود الفعل هذه . أما الجمهور - وهو جمهور استوديوهات بوربانكس - فهو خارج اطار الشاشة باعتباره بديل مشاهدي التلفزيون ، وهو يتعالمش في نهاية الامر في شخص جوني الذي يعثر على نفسه في هذا الجمهور .

ويقوم اد بدور « المخرج » بالنسبة لجوني فهو الذي يقدمه للجمهور . ويقلد جوني اد في صيحته « ها هو .. جوني ! » وهو يقدم مدعويه للمشاهدين بينما ينسحب اد لأن مكانه هو الكواليس ، وتلك هي وظيفته بالنسبة لجوني . واذا استثنينا فرص ظهور اد النادرة داخل اطار الشاشة طوال تقديم برنامج الليلة ، لمجرد أن يكون المقابل لجوني واضفاء المزيد من الاضواء عليه ، لتبين لنا أنه يحظى بمركز المقرج المتميز الذي يحتل الصف الاول ، ولابد أن يشعر الناس بوجوده ، على مقربة منهم وإن كان خارج المجال . فضحكاته وصيحات التشجيع والاعجاب الصادرة عنه تنطلق على مقربة من جوني ، دون أن يراه أحد . وردود فعله اقوى وصوته أعلى من ردود فعل واصوات القاعة التي تأتي من بعيد . فاد يقوم بدور المقرج المثالي الذي يحظى بالتواجد بجوار النجم ويعرفه ويفهمه ويحبه . ويود المقرجون جميعا أن يحتلوا موقع اد . وعليه فان ردود فعل اد ازاء جوني حقيقية وأصيلة وأكيدة . وهي تعبر تماما عن تجاوب جمهور جوني سواء في القاعة أو أمام التلفزيون .

وردود فعل اد ازاء جوني معقدة ومتوافقة بشكل ملحوظ مع الأوضاع العديدة خلال برنامج الليلة . وتخضع تلك الأوضاع لعدة نماذج استقرت تدريجيا عبر سنوات الخبرة الطويلة . ويوسعنا الإشارة الى أربعة نماذج نجدها بالضرورة في كل حلقات برنامج الليلة التي يذيعها التلفزيون ، وهي في الواقع نماذج تبدو أساسية من خلال تحليلها :

– يظهر اد في اللقطة وهو يشغل المقعد المخصص للضيف ، على يمين جوني .

وهنا تكون ردود فعل اد أغزى وأكثر تواصلا . فهو يمهّد لسلسلة الأشخاص الذين ستوجه اليهم أسئلة جوني الذي تتساح له الفرصة

لرفع صوته وشحذ نظرتة • والواقع أن جلوس اد بجوار جوني يوفر
الامكانية لصقل البنية الأساسية للبرنامج الذى سيتكرر خلاله نفس
التصرف مع كل ضيف يحظى بشرف الجلوس بجوار مقدم البرنامج
الشهير : فهناك لقطة لاد وجوني معا ، ولقطة اخرى لجوني وحده
واحيانا لقطة لاد منفردا (وتلك لقطة كريمة من جانب جوني لزميله
وضيفه الأول) • وكما سنرى فيما بعد فان هذه الأنواع الثلاثة من
اللقطات ترتب كل منها بالنسبة للقطات الأخرى بحيث تسلط الأضواء
على جوني ، حتى أن الجالسين أمام شاشة التليفزيون يندمجون فى كل
لحظة مع جوني ، بقدر أكبر من اندماج المشاهدين الحقيقيين لبرنامج
الليلة •

– اد يترك مكانه لضيوف جوني ويخرج من مجال الشاشة •

مع تعاقب الضيوف أمام الشاشة بصحبة جوني ، يفقد اد مركزه
شيئا فشيئا ويقصى الى حافة الشاشة اليرى حتى يتركها نهائيا •
وهكذا تتلاشى ردود الفعل المرئية لزميل جوني لتصبح مجرد ردود
صوتية خارج الشاشة وعلى مقربة مباشرة من جوني وضيوفه •
وكريستيان ميتز محق فى قوله ان مكان المشاهد يقع خارج اطار
المشهد (وهذا صحيح أيضا الى حد ما بالنسبة لمشاهد التليفزيون)
فان اد يتحول الى متفرج متميز بتردد صوته خارج الكادر بعد أن كان
داخله • ويجب أن نعترف بأنه يحظى بشرف التواجد فى المقدمة أمام
الجالسين فى قاعة العرض لأنه محاط بهالة ذلك المجال الذى صاحب
فيه النجم وتركه منذ لحظة • وعلى أية حال فانه لن يتردد فى الاستفادة
من تلك الميزة •

– اد يتدخل شفويا •

ويمثل ذلك أقوى رد فعل مسموع • وهو لا يخشى ان يلفت
الأنظار اليه على حساب جوني • فهو غير متواجد فى الشاشة وصوته
يأتى من خارجها • أما جوني فهو متواجد أمام المشاهدين وهو فى حاجة
لمساندة صوت اد الموجود على مقربة مئة لكى يتكلم بالاستجابة لاياماته
المثيرة للضحك حتى يجد صدى لها وسط الجمهور •

– يتدخل اد شفويا أثناء أداء أحد ضيوف جوني •

هنا تكون ضحكات اد وعباراته التشجيعية خارج مجال الشاشة
متروية بقدر أكبر • ويجب أن تكون متحفظة حتى انها تبدو متكئة
ومحصورة فى حدود ردود فعل جوني والجمهور • فرد فعل جوني هو

الفصل ، ولابد أن ينشأ ويزدهر تلقائيا . ويتمثل دور اد ، الذى يراس تلك الجوقة المشكلة من الجمهور ، فى النقاط التمييزية المرتسمة على وجه الأستاذ « وهى طائفة » لكى ينمىها ويطورها بصوته . وهو متمكن من ذلك بفضل ملاحظته ذلك على مدى ربع قرن .

وبالمطبع لا تكون هناك أية حاجة الى ردود فعل اد ازاء جوني عندما يكون التواصل متوفرا بين جوني وضيوفه وجمهوره . ولكن ردود الفعل هذه تعود من جديد بدرجات متفاوتة عندما يفتر التوصل أو يكون على وشك التراجع .

ويتعين أن نلاحظ من جهة أخرى أن ردود فعل المشاهدين لا تعرض على الشاشة ، اللهم الا من خلال لقطتين أو ثلاث لقطات بانورامية للقاعة بجمهورها فى بداية بعض حلقات برنامج الليلة ، حتى يتأكد مشاهدو التلفزيون من أن التصفيق والضحك الذى سيسمعونه فيما بعد ليس « ملفقا » . والواقع أن اظهار الجمهور لنا وردود فعله سيصبح مجرد تحصيل حاصل لأنه يعنى بكل بساطة أن يرى مشاهدو التلفزيون انفسهم فى مرآة ردود افعالهم . كما أن القيسام بدس ردود فعلنا اليها بطريقة غير مباشرة وبدون أن ندري ، يكون أكثر لباقة وفعالية . ويحتضن جوني كافة ردود الفعل التى تظهر حوله ويندمج معها ، وكل ما يظهر على وجهه عبارة عن محاكاة واقعية لما يدور وسط جمهور المشاهدين . ويبدو جوني فى اللقطات الكبيرة وكأنه قرص عباد شمس أو رأس باحثه تتجه اوثوماتيكية نحو كل ما يتحرك . وإذا كانت مهمة اد الأساسية والوحيدة هى التفاعل مع جوني ، فإن كنه الأمور فى نهاية المطاف يتمثل فى رتود الفعل العديدة والمعقدة الى أقصى حد التى تشكل جوهر جوني ، ذلك المؤدى العبقري الذى يتفاعل مع شخصه نفسه ومسح ضيوفه وجمهوره . وباختصار فإن كل نشاط ماكهاون ، ومن ورائه الجوقة الموسيقية والكورال ، أى الجمهور ، يتمثل فى الاحساس بردود فعل جوني ومواصلتها وتميزها عن طريق الصسوت (على غرار الموسيقى المصاحبة فى الأفلام الشعبية) ، غير أنه يتعين ألا نفرط فى المقارنة مع الموسيقى المصاحبة التى تكفى بتكرار الصورة وتكون مجرد حشو . ويتعين أن نلقى المزيد من الضوء على الدور المتعدد الجوانب لردود فعل اد والجمهور والفرقة الموسيقية ازاء سلوك كارسون . وهنا يتبادر الى ذهنى كريس ماركر : فى فيلمه الوثائقي الوجه السادس ليليتاجون (١٩٦٧) ، ويلاشك أيضا فى أفلام رسنييه التى عمل بها معه : التماثيل تموت هى أيضا (١٩٥١) وليل وضباب (١٩٥٧) ، تتبدى

بشكل خاص موهبة ماركز في جعل الصوت (صوت الأفراد والموسيقى الضجيج المصطنع) امتداداً للصورة . وهو يستخدم أيضاً الصورة المرئية بنفس الطريقة لتواصل الأصوات .

وقد لاحظ مارشال ماك لوفان ، منذ ربيع قرن مضى ، أى فى بدايات برنامج الليلة كيف أن أداء جونى كارسون يتوافق مع شاشة التلفزيون ، ذلك الجهاز الذى يلفظ الشخصيات الجامدة ويرحب بالأفراد المتعدى الكفاءات . ولقد سبق أن وصفنا كيف يظهر جونى كارسون على خشبة المسرح ، بوشاته وحركاته الراقصة ونظراته الخاطفة وتصفيقه الذاتى وانحناءاته فى كافة الاتجاهات فى أن واحد دون أن يستقر عند واحد منها . وهو يستهل نظرة أو ابتسامة أو حركة بالرأس أو الذراعين أو الجسم ، أو جملة . . ولا يستكمل أبداً أى شيء ، فهو دائم الحركة والانصات ، يسأل ويبدى اندهاشه ، دون أى انقطاع لرود فعله ، مما يجعله جذاباً بلا جدال . ولذا يكون من المهم أن يظل متواجداً على الشاشة أغلب الوقت ولأطول مدة ممكنة . فهو يبلور فى نهاية الأمر ردود أفعال الجميع : الكاميرا واد والضيف وجمهور القاعة ، ومن بعدهم فى آخر المطاف أعداد مشاهدى التلفزيون التى لا تحصى . أنه كقيل المشاهد الذى ينجح ببراعة فائقة فى دفع سلوك هذا المشاهد الى الصف الأول فى لقطة كبيرة ، فيؤكد قيمته ويضمن مصداقيته .

وعندما يظهر جونى وحده وسط الشاشة خلف مكتبه الذى يستقبل حوله ضيوفه ، تصبح تعبيرات وجهه السريعة التغير ما يكاد يكون مرآة ينعكس فيها رد فعل الجمهور . وهكذا يتحقق اندماج فريد من نوعه ، يتعذر علينا أن نعرف من خلاله من الذى يؤثر على من : هل هو ردود فعل جونى إزاء ضيفه أو تأثير رد فعل الجمهور عليه واستفادته منه ، أو تأثيره شخصياً برود أفعاله هو ، أو أن الأمر يكتمل كل ذلك فى آن واحد .

وعندما يظهر جونى فى صحنه صيف فإن أداء هذا الأخير لا يكتسب أهميته وقيّمته إلا من خلال ردود فعل جونى التماثل بجوارزه . وفى هذه اللحظة تصف الجسامعة تكون التهيئة المظلمة لجونى ، فهو الذى يثير ضحكات جمهور اللأمة وتصفيقه حسب هؤلاء . وهو يلقى الضيف بجوارزه طوال المدة التى يترتبها ويتصرف بكامل حوزته فى ردود فعل الجمهور الصوتية بتصفيعها أو مقلها أو تقليدتها حسب الانسية التى يؤد اضفاءها على ضيفه .

ولو ظهر ضيف وحسده على الشاشة فى لقطة فردية تتضمن فى خلفيتها ربود قمل الجمهور ، يكون ذلك بمثابة لفحة كريمة من جانب جونى ، السيد العظيم ، للنجم الذى يدين له بفضل توجيه الدعوة له .
لأنها هدية تعمل توقيع جونى . وعندما يترك جونى المجال ليضلى المكان لضيفه ، فإنه لا ينتقل مع ذلك خارج اللقطة ، لأنه ليس اد ، فمكانه المقرر أصلا هو مجال الشاشة . والواقع أنه لا يعتمد الا لكى يبرز رد فعله لأداء ضيفه الذى يتحول ظهوره وحده فى لقطة كبيرة الى تصفيق من جانب جونى .

بلوغ « النجومية » من خلال لقطة رد الفعل

من الواضح ، كما يبدو لى ، أن جونى كارسون قد تفهم بعمق أن تخصصه فى ردود أفعال الآخرين يمكنه من التحرك على نحو أفضل ، ومن مواصلة الظهور على المسرح ، وجعل أدائه حاسما . لقد استوعب القاعدة التى يوصى بها المخرجون الممثلين منذ بروفكين ، ألا وهى « أن التمثيل (أمام الكاميرا) يتمثل فى الاستجابة لمؤثرات » .

غير أن رد الفعل هذا ازاء الآخرين قد ينحرف عن توجهه الأصلي حتى أنه يدور حول نفسه ومن أجل ذاته . وقد باح مايكل كين منذ مدة ببعض الأسرار المتعلقة بأداء الممثل أمام الكاميرا ، فقال بهذا الصدد : « عندما كنت حديث العهد بالتمثيل قال لى المنتج ذات يوم : هناك ياكين شيء تؤديه أفضل من بقية الممثلين ، أنت تصفى . وهذا ما سيجعلك تنجح خاصة إذا اشتغلت بالسينما . وقد توصلت بالفعل الى ما هو أفضل من الانصات ، إذ تعلمت أن أسمع . وهذا ما أفلح فيه سينس تراس ومالون براندو . ففى مشهد من عمال الميعاد ، حيث يلهر نراندو بقفاز ايفا ماريا سنت ، يتجسد كل ما تقوله على قسماات وجهه كاللقطات الخاطفة . وعندما عرض على التمثيل فى فيلم قوية ريتا قال لى الجميع : لا يمكنك أن تقبل ذلك ، انه دور لفاتة . ولكننى كنت أعلم أن ذلك غير صحيح . كنت أعلم أن دورى هو ردود فعل رجل ازاء تلك القوة تلك الفتاة اللبنة وأن ذلك هو المهم . وكنت مصيبا » .

وقد كان محقا بالفعل . فقد استخدم لويس جيلبرت مخرج قوية ريتا (١٩٨٣) ، استخدم بانتظام تكتيكا للاستفادة من ردود كين ازاء جولى والترز ، الممثلة « الرئيسية » . كان تمثيل مايكل كين ردا على سلوكه ريتا بارعا حقا . فهو عظيم وغامض فى آن واحد . وتعين على الكاميرا أن تتمهل ازاء ردود فعل هذا الممثل « الثانوى » حتى تتيح لها الوقت لكى تتضح ويتمكن المشاهدون من متابعتها . وهكذا تحولت

تدرجيا لقطات ردود الفعل التى تصور لنا ردود فعل كين ، تحولت من مشهد لمشهد الى الاطار المفضل والمرجع الذى تتم من خلاله النظرية لريتنا ، بينما تجرى الأحداث •

لم نر حتى الآن شيئا لم يتم العمل به فى : برنامج الليلة الذى يقدمه كارميون • بيد أن شيئا جديدا سيحدث فى الجزء الثانى من تدريب ريتا • فقد تعاطمت ردود فعل كين حتى وصلت الى حد الاستثثار بالمجال بأكمله ، واستبعاد ريتا مع أن مهمة ردود فعله فى الأصل هى خدمتها • لقد تحول كين الى شخصية تطفى على الشاشة وتستشهد بجمهور المشاهدين •

والواقع أن كين يعبر تماما عن العبارة الحديثة « للاستعراض الفردى » (لرجل أو امرأة) ، باستخدام قدرته على الانصات لكى تعظم ردود فعله من حضوره حتى أن الكاميرات والمشاهدين يدفعون دفعا الى عدم رؤية أحد غيره فى نطاق الشاشة •

على أن كين يستقل الى أقصى حد إحدى ميزات الاستراتيجية السينمائية ، حتى أنه يستفدها ، بل ويفسدها ، فى رأى ، وأقصد بذلك حاجة المشاهد التى لا تقهر الى تكشف ما يدور خارج مجال الشاشة ، فالأمر الذى يستهوى مشاهدي الأفلام منذ ثمانين سنة ، هو توقعهم ، وهم فى ظلام القاعة ، ما سيكشف عنه المجال الخارجى من واقع خيالى لم يظهر بعد وأن كان على مقربة عند الحواف المظلمة للشاشة المضيئة ، علما بأنه قائم ليستبعد ما هو قائم • ومما يزيد من تأثير ذلك الأغراء أن المتفرج يعلم فى قرارة نفسه أن رد الفعل المنتظر الذى سيبرز بعد لحظات من الظلام ليضىء الشاشة ، هو نفس رد الفعل الذى تخيل قسماته • والواقع أن ممتز محق تماما فى قوله أن « المجال الخارجى للشاشة هو المكان الخاص بالمتفرج » ، ذلك أنه يعلم برودود فعل الأشخاص فى ظلام المجال الخارجى • وبعبارة أخرى فإن المجال الخارجى هو المكان الذى تصنع فيه لقطات رد الفعل •

ولقد أدرك ذلك تماما كبار المخرجين الكلاسيكيين ، اصحاب الأفلام الشعبية المبهرة ، وعلى رأسهم فرانك كابرا والفريد هيتشكوك ولذا لم يظهر على الشاشة الا فى اللقطات التى توقعها المشاهدون من قبل • وعندما كان كابرا وهيتشكوك يراجعان مشاهد أفلامهما ، كان اهتمام كل منهما منصبا على مشاهدة جمهور قاعة السينما والانصات اليه لا على مراقبة الصورة والصوت على الشاشة •

وقد اعتاد كايبرا على تسجيل مختلف الأصوات والضوضاء الصادرة عن قاعة السينما التي تعرض فيها نسخة عمل الفيلم على عينات من المتفرجين . وكان يستخدم شريط التسجيل ، الشاهد على ردود الفعل الصوتية ، لمراجعة المونتاج واختصار أو إلغاء المقاطع المراكبة لأي ضوضاء غير مألوفة في القاعة ، وإطالة تلك التي تحظى بالقبول المسموح أو الصمت المعبر عن الاحترام . والواقع أن كايبرا كان يختبر بذلك فعالية لقطات ردود الفعل من خلال تسجيل الانعكاسات الصوتية الصادرة عن القاعة ، مؤكداً بذلك صحة وعمق حدس كريستيان ميتز .

وقد أصبح ما كان يلجأ إليه كايبرا في الثلاثينات بواسطة امكانيات محدودة ، أصبح مؤسسة متقنة تتمثل فيما يسمى اليوم « العروض الرائدة » ، وهي عروض خاصة يطلب فيها من المشاهد تسجيل انطباعاته حول ما يدور على الشاشة ، أثناء عرض الفيلم وذلك بالضغط على الزر المناسب بجهاز الكتروني : « جيد جدا » ، « جيد » ، « مقبول » ، « سيء » ، « سيء جدا » ، « باطل » .

أما هيتشكوك فقد اعترف بأن ما كان يفضلُه دائما هو الجلوس في قاعة سينما تعرض أحد أفلامه للملاحظة ردود فعل المتفرجين . ومما لا شك فيه أنه كان يريد التأكيد من مدى مصداقية شخصيات أفلامه . بل أنه كان يتتبع ما يرتسم على وجوه ونظرات المتفرجين للتعرف على مدى تأثير المونتاج . والواقع أن هيتشكوك يعتبر أحد المخرجين الأشد حرصا في تاريخ السينما على التمسك بأفكار بافلوف حول الانعكاسات الشرطية . ومما لا شك فيه أنه تأثر خلال الفترة التي كان يخرج فيها أفلاما صامتة بأحد مريدي بافلوف ألا وهو السينمائي التجريبي السوفيتي الشهير ليف كولتشوف . فقد أدرك على نحو أفضل من الآخرين أن السينما قامت منذ نشأتها على الخيال البصري ، وأن دور المخرج يتمثل بالتألي في الحفاظ على ذلك الخيال وتغذيته ، وذلك بأن يسجل على الشريط السينمائي ، وفي المكان المناسب ، ردود فعل شخصيات الفيلم لكي يخلق بنفسه تأثيرها على المتفرج . وكان هيتشكوك لا يحب النجوم التي تستعرض جاذبيتها الجنسية . وتشيع حالة من الشبق . وما كان يمكن أن تتبادر إلى ذهنه فكرة اختيار مارلين مونرو للتمثيل في أحد أفلامه . وكان يصنع الأحاسيس عن طريق التقابل بين لقطات لوجوه الممثلين . وهذا المونتاج الذي يخلق الأحاسيس كان سيؤول إلى الفشل الذريع لو ارتأت إحدى الممثلات أن تستعرض مفاتنها .

ويتيح لنا هيتشكوك فرصة التمييز بين طرازين من السينمائيين : منهم من يعتمد على النجوم للتأثير على المتفرج ، ومنهم من يخلق

الانفعال من خلال المونتاج الذى يعرض علينا ردود الفعل الفردية كل منها ازاء ردود الفعل الأخرى . ولكن المسألة معقدة . فمارلين مونرو التى لم يتطرق الى ذهن هيتشكوك أن يشاركها فى أحد أفلامه ، هى من نجوم السينما الأمريكية التى اتاحت امكانية الاستفادة على خير وجه من نموذج لقطة رد الفعل ، فالفيلم الوثائقى مارلين المصحوب بتعليق أروك هندسون ، والذى يعرض حوالى خمسة عشر مشهدا من أشهر أفلام هذه النجمة السينمائية ، يتضمن نفس البنية التكررة : فاللقطة التى تتجلى فيها مواهب مارلين ماهرة بل ومحاصرة من كافة الجهات بعدد كبير من الشخصوس المرتبة بكل عناية حسب دورها وجنسها وسنها . وهذه الشخصوس لا تخرج من الظلام المحيط بالشاشة (وهو حيز الرؤية بالنسبة لنا) الا فى اللحظة الاستراتيجية لمكى تلقى فيها نظرة على النجمة أو تأتى بحركة أو تنطق بكلمة تعلق بها . وبالطبع فان نظرات مارلين هى التى تحظى بكل الاهتمام . وهذا هو المطلوب ، لأن تنظيم نظرة القاعة الاستطلاعية يستدعى بالضرورة تحديد هوية النظرات على الشاشة وتنويعها وتكثيفها . فهناك نظرات منذلة وأخرى خجولة وثالثة « بانورامية » تستعرض جسم مارلين ورابعة مرائية ومتخفية تتصنع عدم الرؤية وخامسة متحرجة لرجال بصحبة زوجاتهم الفيورات هذا عدا النظرات السانجة ، أو المستهجنة أو المختلسة أو الوقحة أو الشهوانية . ولكى تكون متابعة مشاهد الفيلم لمسار المتفرجين الظاهرين أمامه على الشاشة مضبوطة ، ولكى يحل محلهم عندما يصبح هؤلاء خارج الكادر ، أى باختصار لمكى لا تنحرف انظار القاعة عن النجمة ، تهيء عدة لقطات جامعة تستهل المشهد ، مما يتيح الفرصة لجمهور المعجبين الظاهرين على الشاشة للاستحواذ بالمجال المتميز لمارلين وتوجيه نظراتهم المنبهة نحوها .

وفضلا عن أن نظرة المتفرج تحل تدريجيا محل نظرة المثلى المصوبة نحو النجمة ، فى نفس اللحظة التى يستبعد هؤلاء من اطار الشاشة وينقلون خارج الكادر ، فانه يدفع دفعا الى مشاركتهم انبهارهم عندما يعمدون بقوة ويقتحمون الحيز الذى تحتله النجمة لمكى يحتفوا بها . بيد أنه يتعين أن يتولى رواد السينما مهمة احياء هذا الاحتفال بانفسهم وبشكل مباشر ، دون وساطة المثلى - المعجبين الظاهرين على الشاشة . وعندما تتم معالجة صورة النجمة طويلا من خلال ظهورها داخل الكادر وخروجها منه ، وكذلك عندما يتم اثناء ردود الأفعال عن طريق العديد من اللقطات حيث يلتقى معا كل من النجمة ومعجبيها فى كادر واحد ، أى باختصار عندما تتم تعبئة كافة الانظار ، فانه يصبح

بإمكانها التحرر من شخوص الشاشة المعجبين وتكريس نفسها مباشرة
وعلى انفراد لمنظرات جمهور قاعة العرض .

وهنا تصبح صور مارلين مونرو التي لا تقاوم من نصيبنا نحن ،
في لقطات كبيرة لوجهها وجسمها تستقر طويلا على الشاشة بالعرض
البطيء وازدواج صورتين ، والتلاشي التدريجي . وهذه الصور غير
موجهة لأي شخصية من شخصيات الفيلم لسبب بسيط وهو أنها أعدت
خصيصا لرواد السينما . وهي صور أسطورية نضجت بواسطة لقطات
رد الفعل ، كما أنها صور لا نندهش لظهورها على صفحات المجلات
التجارية وعلى جدران غرف جنود البحرية الأمريكية لأنها تمتعت من
قبل باستقلالها الذاتي في مشاهد الأفلام التي يفرد بها رواد السينما
في ظلام القاعة . وتكشف هذه الصور عن نرجسية المنفرج العميقة ،
ذلك أن هذه المناظر التي يلتهمها بعينيه ليست في الواقع سوى صبور
لمخلوق وهمي ساهم هو بنفسه في صنعه بالتناوب مع لقطات ربود
الفعل ، وهكذا أصبح بوسع السينما أن تشبع النظرات الراسية المتواصلة
لمشاهد صورها وكذلك النظرات الأفقية والمنقطعة للمشاركين في الفيلم .

والواقع أنه بإمكاننا أن ندلل من خلال فحص الحيز المضيء
للشاشة ، على تواجد مسار مزدوج يهيئ المجال لانطلاق المشهد
السينمائي . فجميع العناصر التي يتشكل منها ذلك الحيز المضيء منظمة
ومرتبة كل منها بالنسبة للعناصر الأخرى لكي تطلق حركة أفقية لا تقهر
تدفع القصة للأمام ، من لحظة إلى لحظة ومن مشهد إلى مشهد . ومن
المفيد أن نذكر هنا أننا في الواقع بصدد القمة الجمالية للمسحب الميكانيكي
للشريط السينمائي عن طريق آلة العرض التي حلت محل الكاميرا ،
مما يفسر لنا تحول السينما إلى حكر تستأثر به البلاد المتقدمة صناعيا .
غير أن النجمة السينمائية هي التي تدفع تلك الحركة المتواصلة ، وتؤمن
مسار الرواية . فهي التي تحتل مركز الشاشة المضاء وتتكفل بمهمة
الالتقاء مع القاعة ، ذلك الحيز الخارق في الظلام . وبعبارة أوضح
تضطلع النجمة بمهمة تعديل المسار الأفقي للشاشة وإكسابه مسارا
رأسيا . أما اللقطات الكبيرة العديدة للنجمة ، التي تحتل الشاشة في
اللحظات الاستراتيجية للقصة ، وبالأخص تلك اللقطات المستقلة ذاتيا
بالنسبة لجمهور الشاشة نفسها (لا جمهور القاعة) ، فهي تقحم
« السكون على الحركة » على حد قول كريستيان زيمر . وهنا تتحقق
العملية الفيلمية التي تنقل محتوى الشاشة إلى القاعة ، وتنقل القاعة
نفسها إلى الشاشة أي أن الحيز المضيء للفريد للشاشة ينتقل إلى الحيز
الجماعي المظلم ، والعكس بالعكس . ويتمحق باختصار الخيال

الرئيسي . فالحركة الأفقية لحيز الشاشة الذي تتم تجزئته وتفتيته بقطعات رد الفعل تنعكس على القاعة التي تتحول الى المجال الخارجى لحيز الشاشة . وعندما تفرز الشاشة بذلك المسار الرئيسى عن طريق اللقطات الكبيرة للنجمة ، يحقق العرض السينمائى مهمته وتنشأ بذلك وظيفة المتفرج . وقد تعرف الروس أخيرا على تلك الوسيلة فى السنوات الأولى من حقبة الثلاثينات (وهو ما سأتطرق اليه فى الفصل الأخير من الكتاب) وأدركوا أنهم لن يتمكنوا من حشد رواد السينما فى قاعات العرض السوفيتية بدون تلك البنية القائمة على تطلع المتفرجين الى محط الانتظار المتميز ، وكان ذلك من بين أسباب عدم تمييزهم لأيزنشتاين وفيرتوف .

ولن تكون دراستنا مستوفاة للقطعة رد الفعل ، كاداة لتحويل مارلين مونرو الى نجمة ساطعة فى الأفق السينمائى ، إذا لم نصف إليها عنصرا أساسيا فى واقع الأمر ، وهو أن هذه الشاشة التى كانت تحمل اسم نورما جان مورتنسون فى شهادة ميلادها الرسمية ، قد كشفت من خلال شخصيتها المتفردة عن كونها الكائن السينمائى المثالى ، وذلك قبل ترويضها لمصالح عالم السينما . لقد كانت ذات شخصية هشة ، كما كانت تشعر بحاجة لا تقاوم بأن تكون محط الأنظار طوال ٢٤ ساعة فى اليوم . حتى أنها كانت تنشب فى كل لحظة بتليفونها ، بل وكانت تصر على أن يصحبها أحد عند تردها على دورة المياه ، وأن يظل على مقربة منها طوال مدة قضاء الضرورة . كانت فى حاجة الى وجود بالقرب منها ، خارج نطاق مجالها ، ولكن شريطة أن يكون ذلك الوجود مجاورا لها فوراً لاتعاشها وبث الحياة فى أوصالها . والحق أن المجال الحيوى لنورما جان مورتنسون ما كان يتشكل ويتألق فى الواقع أو فى السينما الا بالتشبيث بمجالها الخارجى . وقد لمس مكتشفو النجوم وصناعها تلك الحاجة المرضية لدى نورما جان مورتنسون لأن تكون محاطة بالمعجبين ، وذلك التعطش الذى لا يرتوى الى نظرات المتطلعين . وقد استغلوا ذلك الضعف المتحكم فى شخصها ، بشكل منتظم ومبروس لكى يحولوها الى قوة أسطورية ، وذلك لاحتباسهم بأنهم يفجرون بذلك طاقات السينما الحية . والواقع أن تجار النجومية نجحوا فى عرض جسد نورمان جان مورتنسون المتعطش الى النظرات ، على المثلين الصاحبين لها لكى يجذبوا الى فلکهم تلهف المشاهدين الى الاستمتاع بما ليس فى متناولهم ، فخلقوا بالتالى أسطورة مارلين مونرو ، وبلغوا حد الكمال فى الاستفادة بقطعات رد الفعل . ويتجلى إمامى فى نهاية هذا المرء أنه من المفيد أن أضيف أن هناك علاقة من جهة ، بين تقنية لقطة رد الفعل الملزمة للسينما الهوليودية وبين ظاهرة « الرجل الآخر

الموجه ، التي درسها دافيد ريسمان في مؤلفه العظيم الإحساس بالوحدة
وسط الزحام (The Lonely Crowd) الصادر في عام ١٩٥٠ حيث
أبرز بعض الملامح الأساسية المميزة لمملوك المواطنين الأمريكيين .

ومن الواضح أن هيتشكوك حاول استخدام تشويق المشاهد الملح
الى التلخيص ، في كل مشاهد أفلامه . كما أنه من الجلي بنفس القدر
أن امتناع هيتشكوك عن اللجوء الى ممثلين من طراز مارلين مونرو
للمتمثيل أمام كاميراته ، جعل منه أحد الفنانين الطليعيين المعتمدين على
القدرات الفنية للسينما ، بوصفها نمطا مستقلا ذاتيا يستطيع أن يقرز
أعماله الخاصة ، وتميز بذلك عن السينمائيين - المقتبسين الذين خاضوا
ضمار عالم السينما مع التشبث بقوة بالرافد المأمونة المتمثلة في
الأعمال الأبوية المعروفة أو النجوم التي تجتذب المتفرجين .

وعلى أية حال فإن تلك البنية الثنائية البسيطة التركيب ، أي
الكاردر وخارج الكادر ، هي التي تصادفها دائما في الأفلام . ولا شك
في أن ذلك يعود الى كونها تولد ، من تلقاء نفسها ، السرد الذي يشكل
منبعها لا ينضب للتربق بالمقلق . وهذا ما لم يكف أبدا المؤلفون عن
تدبره في كافة مراحل إنتاج أفلامهم وفي كل مشهد من مشاهد ،
شانهم في ذلك شأن المقتبسين . فحتى المخرجون المتشددون من أمثال
جودار ، الذي يرفض لقطة رد الفعل (ييسدو لي أن ذلك هو سبب رد
الفعل الرفض من جانب المتفرج الذي يغامر بمشاهدة أحد أفلامه)
استسلم وأشاد بالبنية الثنائية للسينما . فهذا المخرج الذي حاول أن
يتفادى بكافة الوسائل ، التشابك بين المشاهد (بفتح الهاء) والمشاهد
(بكسر الهاء) تعتمد الوقوع بمحض ارادته وبلا سخرية في فخ الكلمات .
فقد أعلن في حديث اذاعي مع برنار بيفو في برنامج المسمى «المواجهة»
أن جوهر السينما يكمن في البنية الثنائية ، وأضاف قائلا ، على سبيل
المزاح ، أن ذلك هو السبب في أن مبتكرها (بفتح الراء) كانا في آن
واحد ميليس ولومبير .

وكان هدفى أن أبين من خلال حالة مارلين مونرو ، أننا بصدد
استراتيجية نظام النجومية ، أو بالأحرى العملية الهوليودية الكبرى
المسماة « بيع النجوم للجمهور » (نجم الشباك) أي استخدام الحيز
المقابل ولقطة رد الفعل بشكل منظم ومتواصل للاستفادة من النجم الى
أقصى حد . فهذه الاستراتيجية التي تحل بالتوازن الجدلي بين المجال
والمجال المقابل ، وتحرف ، بل وتدفع الى أقصى المدى العواقب التي تشكل
أحدى البنيات الأساسية والأشد فعالية في السينما الكلاسيكية . وكانت

الحصيلة ذلك المخلوق المشوه والمقدس المصمم بحيث يبهز بسحره الرواد المفتونين ، الذين فرض عليهم أن يصبحوا ذلك المجال المقابل للشاشة ، إذ تحولت قاعة العرض الى حيز مجهول الهوية ومظلم ، بل والى حيز الظلامية ، لا يرى سوى مساحة الشاشة الفريدة والمضيئة .

واخيرا ، وهذا ما أريد أن أثبته فى الواقع ، فإن الاقراط فى اللجوء الى النجومية عن طريق التنسيق المدروس بكل عناية ، ما كان يمكن أن يبلغ ذلك الشكل المتقن ، وتلك الدرجة من الهوس الا فى الولايات المتحدة . فالمتوحد مع فرد ما يمثل ضرورة حيوية لدى المواطنين الأمريكيين . ولا يعنى ذلك أن ذلك الفرد يجب أن يكون متمتعا بالكاريزما ، ولكن لابد وأن يبدو كذلك . وفى اطار هذا الانصهار فى المجتمع الأمريكى ، حيث يجثم خطر التشتت فى الفوضى فى زحمة الحياة ، يجب أن توجع كثافة التوحد ، لكى تلقى مما انظار المواطنين ، على تنوعهم ، حول مثل أعلى واحد من « العالم الآخر » البالغ أوج الرفعة والرقى ، بحيث تنوب فى طياته كافة أوجه الاختلاف . ولقد كتب ريشارد روسيدل يقول : « لقد طبعت واشنطن صورتها على قلب الشعب » .

والواقع ان هذه العبارة برعت فى تشخيص اطروحة هذا المؤلف حول حاجة المواطنين الأمريكيين الشديدة الى استيعاب النمساذج التى تتجاوز حدود حياتهم اليومية . وقد اقتبس جيمى ستىوارت ، الشهير بجفرسون سميث ، هذه المقولة حرفيا فى فيلم السيد سميث فى واشنطن (اخراج فرانك كابر - ١٩٦٩) إذ يقول : « يجب أن تتطبع صورة الكابيتول (مقر الكونجرس الأمريكى) فى قلب أبناء هذا البلد كافة » . ويردد هذه الكلمات جيمس ستىوارت ، الذى يؤدى دور عضو شاب بمجلس الشيوخ الأمريكى ، ويحمل اسم جفرسون سميث ، ونظراته مصوبة من خلال نافذة مكتبه نحو ذلك المصرح الرسمى الشهير (الذى يظهر بانتظام فى الكادر) ، بينما تتجه نحوه نظرات سكرتيرته سوندرز المفنونة (ساتعرض مرة أخرى لهذا المشهد فى الفصل الأخير من الكتاب) .

ومن جهة أخرى فإن المثل الأعلى « للعالم الآخر » الذى يتحتم أن تتشبع به أفئدة المواطنين الأمريكيين ، يجب أن نفقهه أيضا ، من الزاوية السينمائية ، كتعبير عن التطلعات الشعبية أو كنتاج لردود الفعل الدفينة لدى الجموع تحت شعار « من الشعب ومن أجل الشعب » ، مما يفسر لنا مدى سطوة الديمقراطية الأمريكية سواء فى الواقع أو فى السينما .

ولن انسى أبدا الدهشة التى اعترقتنى عندما شاهدت فى التلفزيون

الأمريكي ، مساء أحد أيام خريف ١٩٦٨ ، ريتشارد نيكسون ، المرشح لرئاسة الولايات المتحدة وهو يوضح ، مؤيدا بملقطات مكبرة لوجهه ، أنه غير طريفته في تصفيف شعره ، لأنه أدرك أن ذلك يروق للأمريكيين بقدر أكبر .

على أن ظاهرة صنع النموذج عن طريق رد الفعل الشعبي تجلت في أوضح صورة لها مع رونالد ريجان . ويتعين أن نذكر هنا - مع الإشارة بهذه المناسبة بمؤلف مايكل روجين رونالد ريجان السينيما (Ronald Reagan The Movie) - كيف يفصح سلوك الرئيس ريجان عن القرابة المثيرة للقلق بين الواقع الأمريكي والسينيما الأمريكية . واد أن أحد معالم تلك الظاهرة بالرجوع إلى مقال نشرته في صحيفة يومية تصدر في مقاطعة كيبك بمناسبة خطاب القاه ريجان في ١٨ مارس ١٩٨٥ ، في عاصمة تلك المقاطعة الكنسية . فقد ألقى الرئيس ريجان خطابا موجها إلى المواطنين الكنديين ، ومنهم بالأخص أهالي كيبيك ، إذ ألقى خطابه هذا عبر التلفزيون في القاعة الكبرى لقصر فرونتاك ، بعاصمة الاقليم . وكان استخدام لوحتي تلفين تنقلان إليه نص الخطاب أحدهما على يمين المنصة التي يقف خلفها والآخرى على يسارها ، ينضح بالواقعية بالمفهوم السينمائي للكلمة ، بمعنى أن هذه الطريقة كانت تولد انطباعا أكيدا بأنه يرتجل . ولكي يتمكن ريجان من قراءة الكلمات التي كانت تظهر على التوالي على لوحتي التلفين ، كان يتعين عليه أن يلجأ إلى اللغات البانورامية الحانية ، من اليمين إلى اليسار ومن اليسار إلى اليمين ، ومن فوق لتحت ومن تحت لفوق ، ليؤكد الانطباع لدى الحضور بأنه يرتجل ، وأنه يوجه كلامه إلى كل فرد منا . وهذا هو الأهم . ولا بد أن نعتزف بأننا صائبنا هنا فنا محنكنا وبينتينا متقنة للغاية . وكان فرانك كابر ، المخرج الذي أشرف على تمثيل أشهر نجوم هوليوود يقول : « الممثل هو الشخص العادي الذي يستطيع أن يعطى الانطباع بأنه شخص فوق العادة » .

ويتعين علينا أن نذهب إلى مدى أبعد في تقييم أداء ريجان لكي نحدد ملاحظتنا بشكل مباشر . فلكي ينجح الممثل ريجان في زرع الإيمان بشخصه ويعطى الانطباع الأكيد بأنه رئيس الولايات المتحدة فهو في حاجة إلى زوجته نانسي لتعظم صورته ، وذلك إلى جانب لوحتي التلفين اللتين يستلهم منهما الدور الذي يمثله . وهذا ما فعلت به نانسي في تلك الليلة في قصر فرونتاك ونقله لنا التلفزيون . فلا وجود لنانسي إلا من أجل إبراز رونالد ريجان . وهي تؤدي على الوجه الأكمل مهمة

لقطة رد الفعل الرسمية التي تقتضيها مؤسسات الدولة ، مما يهيئ
 الفرصة لريجان للاضطلاع بدور رئيس الولايات المتحدة بشكل سليم .
 وبعبارة أدق تتمثل وظيفة نانسي في التطلع إلى ريجان سواء أكانت
 بجواره على المنصة أم في الصفوف الأولى بالقاعة وسط أصحاب المناصب
 الرفيعة . فهي تخصصه فعلا وسينمائيا تنظراتها الحانية . وإذا كان ريجان
 قد تدرب على أن يجول بناظريه على المستمعين لكي يعطيهم الاحساس
 بأنهم يفهمون حقا ما يقول ، فإن نانسي اتقنت بدورها أن تتطلع باستمرار
 إلى زوجها الرئيس . ولا مجال لأن تغير نانسي ولو للحظة اتجاه نظرتها
 أو أن تحد من بريقها . فمن الضروري ألا تفاجئها الكاميرات (وهي
 ترتدى في أغلب الأحوال قسائين حمراء تجتذب الكاميرات مثل
 المغنطيس) ، بينما تتم حركة عينيها عن نظرة غير موجهة نحو ريجان .
 أما ريجان نفسه فلا يجب أن ينظر إليها إلا من آن لآخر ، بطرف العين
 بغية التأكد من أنها تحسن أداء دورها ، لأن الدور المنوط به هو توجيه
 نظراته نحو مشاهدي التلفزيون الذين يتطلعون إليه بالمقابل بحب
 و إعجاب ، من خلال نظرة نانسي المفتونة .

غير أن أداء نانسي لدورها على نحو جيد ، أي دفع مشاهدي
 التلفزيون لتلقائيا إلى تبين نظرتها لريجان ، يتطلب أساسا أن تبدو لهم
 شخصا صادقا للغاية ولطيفا حقا ، أي شخصية يقبل الناس اتباع خط
 سيرها دون القاء أية أسئلة . وعندما لا تكون نانسي بجوار ريجان
 أو في القاعة بين جمهوره ، فهي تصور لنا عادة أثناء زيارتها للمدارس
 أو المستشفيات وعند تسلمها الهدايا والالتصاقات واستقبالها بالتصفيق
 من جانب أضعف أفراد المجتمع : الأطفال والعجائز والمرضى . وهكذا
 لا تخيب نظرات نانسي نحو زوجها ، لأنها (أي نظراتها) تشق طريقها
 نحو الزعيم من خلال تطلعات عيون المحيطين بها .

وعلىنا أن نلاحظ أيضا أن تلك البنية (نانسي التي تثبت نظراتها
 المفتونة على رونالد ريجان لكي لا تنحرف عنه نظرات مشاهدي
 التلفزيون) هي البنية الأشد فعالية التي نزع في استخدامها منتجو
 استوديوهات هوليوود الكبرى لتحويل الممثلين إلى نجوم .

لم يتوصل ريجان أبدا إلى أداء الدور الرئيسي في أي فيلم طَوَّل
 أغلب مشوات تمثيله السينمائي . ولعبارة أخرى فإنه لم يتمكن إطلاقا
 من جذب نظرات النجمة المعجبة التي تفهمن بالفرط . فهذه النظرة
 يحتكرها النجوم . وكانوا يقولون عنه بضمخ : « إنه لم يستعود أبدا

على الفتاة ، • بيد أنه أصبح من الطبيعي تماما أن يكون المحتكر لنظرات
ناتس ، مندوبينا نحن لديه ، بعد أن نجح في تقلد أكبر منصب ، إلا وهو
رئاسة الولايات المتحدة •

وهكذا يتعين علينا أن نلاحظ أن نظام النجومية نافذ سواء في
الواقع الأمريكي أو في سينما هذا البلد ، بل أن نجاحه في السينما يعود
إلى تمييزه عن الواقع الأمريكي ، والعكس بالعكس • ويلاحظ دومينيك
توجز في هذا الصدد أن « ما يمكن أن نتوقعه من الآن فصاعدا ليس أن
تعكس السينما الواقع ، بل أن يميل الواقع شيئا فشيئا إلى التشبه
بالسينما » • ولا يقصد توجز هنا أساسا المضمون بل الشكل • فلا مجال
أذن لإبداء الدهشة إزاء الدور الحاسم للقطعة رد الفعل في صنع وإداء
الشخصية الاجتماعية السياسية - السينمائية ، وفي تحويلها إلى نجم •

ولقد تبين لي من خلال دراستي لبرنامج جيمي سواجارت
التلفزيوني الشهير أن عدوى لقطعة رد الفعل أصابت هي أيضا
الريپورتاجات التلفزيونية • ويعود قدر كبير من كاريزما المثير جيمي
سواجارت إلى استخدام لقطعة رد الفعل ، علما بأن نفوذه كاد يزول
بشكل يدعو للرتاء بسبب فضيحة أخلاقية فاحشة ، كما هو معروف •
ويبدو لي أن تعزيز مركز سواجارت بقوة من الناحية التقنية في عهد
ريجان لم يكن محض صدفة ، إذ أننا هنا بصدد حركة تنتمي إلى أقصى
اليمين • وقد أجريت بعض التحليلات لذلك البرنامج الديني الدهش
الذي يذاع كل يوم أحد فلاحظت أنه يعتمد باستمرار في إيقاعه على
تلك البنية الثنائية المتمثلة في ذلك التعاقب المتواصل بين صور
سواجارت ، وهو يخطف من فوق المنصة ، وصور الحضور الذين
يستمعون إليه وهم جلوس في القاعة • وتنطبع في ذهني مشاهد
التلفزيون وجوه رجال ونساء من كافة الأعمار يظهرن الواحد تلو
الأخر متخللين بصورة سواجارت • ومع أن صورة المثير تخفى مؤقتا
لتترك الفرصة للقطات كجيزة للمستمعين في القاعة ، إلا أن خطاب
سواجارت يستمر •

ولو أنك رجعت إلى تسجيلك لأحد البرامج الدينية لهذا المثير
الأصولي لكي تفحص عن قرب بنية هذا البرنامج ، لتبين لك أن الوجوه
التي التفتت الكاميرات نحوها عن يمين واليسار هي وجوه
« إيجابية » تستقطب تشكيلة عريضة من ردود الفعل المناسبة للوقوف ،
ابتداءً من الانشغال باهتمام حتى التشنج ، مروراً بإيماءات الرضا
والامتنان ، والثناء وتفرق الدموع في المآل ، والانبهال الذي تعبر
عنه النظرات الجاحظة •

ولو انك قررت اجراء تحليل منتظم لذلك التسجيل ودراسة الصور الملتقطة للمستمعين ، فى ترابطها مع اللقطات الرئيسية لسواجات . لتبين لج بكل وضوح ان صناع ذلك البرنامج الدينى واصحاب استراتيجيه انتقاء اللقطات الخاصة به رجال جادون للغاية تمرسوا طويلا فى فن غسيل الامخاخ . فلا توجد أية نقاط عشوائية لوجوه تظهر بمحض المصادفة . فكل لقطة تأتى فى الوقت المناسب لتدعم صور سواجات وذلك حسب مدتها وحجمها (لقطة كبيرة لوجه واحد ، لقطة متوسطة لبعض الوجوه ، لقطة جامعة للقاعة) ، مع توافقها فى الوقت نفسه مع مجرى الخطاب وايقاعاته ، خاصة مع المقاطع الجوهرية فى موعظته . انها حركة اليد - يو فايماعات البشر وحركة يديه وتعبيرات وجهه تنطلق نحو وجوه الجمهور لكى ترتد اليه بقوة . فسلوك البشر وخطابه يعزز كل منهما الآخر بالتبادل ويتغذيان باستمرار برود فعل الجمهور . ولكن ماذا يحدث لنا فى نهاية الامر ، نحن مشاهدى التلفزيون المستهدفون من براثن تلك الاستراتيجية ؟ اننا نقع مع مرور الوقت فى فخ حركة الذهاب والاياب المتواصلة والمتقنة ، بين سواجات والمستمعين اليه . وهكذا تتغلب علينا الوجوه التى تظهر على الشاشة بتعبيرات قسماتها المتنوعة بما فيه الكفاية لكى تمثل جموع مشاهدى التلفزيون المجهولين الذين تم توجيههم نحو صاحب الخطاب الأوحده ، ويجرفنا حتما تيار ردود الأفعال . وهذه الطريقة ارتقى سواجات الى مصاف الرمز الدينى بنفس الأساليب المتقنة التى ارتقت بها مارلين مونرو فى الخمسينات الى مصاف الرمز الجنىسى . فمشاهد التلفزيون الذى وقع تحت التأثير الساحر للبشرى الأصولى يصوب نحوه نظرة كلها اعجاب وافتنان ، وهو يستمع الى خطاب عامر بالمبارات الملتببة من طراز : « لقد فرض الشيطان سحره على الولايات المتحدة » ، و « شبابنا يندفع نحو الجحيم وهو يرقص على أنغام الروك » ، و « اننا نواجه قوى الضلال كما لم يحدث أبدا من قبل طوال تاريخ الولايات المتحدة » ، و « ليس هناك مجال ممكن للتردد ، ويجب على الأمة الأمريكية ان تدفع بجنود البحرية الى جزيرة كوبا الشيطانية لمسحق المتأمرين الشيوعيين » ، « وقد أصبحت روسيا الشيوعية مملكة ابليس ، وهى ترسل اليها عملاءها ، ومهمة هؤلاء الشياطين الحث على حقن أورده الشباب الأمريكى بالمخدرات » . وتتدفق هذه الكلمات على القاعة مصحوبة بلقطات كبيرة لوجوه مستمعين تظهر على قسماتها ردود الفعل « الإيجابية » ، التى سبق أن تكلمنا عنها . ويواصل سواجات خطابه ليعلن ادانته للمسئولين قائلا : « ان القادة السياسيين فى هذا البلد الذين يفتحون ابواب مدننا على مصراعها لأبالسة الروك ليسوا منوى مرأئين ، وانا

لا أكن لهم سوى الازدراء الشديد . وهنا تندفع أمانا ، نحن مشاهدي التلفزيون ، تعبيرات وجهه وإيماءاته الثائرة فى لحظة مقربة ضيقة مصحوبة بصوته ، دون حاجة. الى ردود فعل جمهور القاعة . وأخيرا ، عندما يوجه المبرر حديثه الى مستمعيه ليستشهد بهم ، بلغة السينما قائلا : « لا تسألوا لماذا يسير بلدنا نحو الشيطان » فان كلماته هذه تهيمن على القاعة ، وتندفع أمانا لحظة كبيرة للجمهور المتحمس وهو يصفق له .

ومن الصعب بمكان لمشاهد التلفزيون الذى يتتبع برنامج جيمى سواجارت الا يقع تحت تأثير تلك اللقطات الكبيرة الجامعة ويصفق معها : لقد فقد الاتجاه وأصبح موجها ، بل ومسيرا عن طريق التحريض المخطط للقطات الكبيرة لوجوه المستمعين المفتونة . وهو يحتاج الى حاسة انتقادية متقدمة للغاية لكي يقاوم أداء جيمى سواجارت ويتصدى بالتالى لكلمات خطابه المعتمدة على ذلك الاخراج المدروس بعناية فائقة . اما ما قد ينقذه من ذلك ، فهو كون التلفزيون منذ أن احتل موقعه فى بيوتنا ، وسيلة اعلام « باردة » كما يقال تريدنا لمقولة ماك لوهان ، الا وهى أن مستخدم التلفزيون يستطيع دائما أن يجول ببصره حول ما يوجد بجواره مباشرة وأن ينتقل بين أثاث بيته ويتحاشى الوقوع فى براثن الشاشة المضادة ، على عكس الوضع بالنسبة للمستمع فى القاعة المظلمة . وانا لا أنوى الخوض هنا فى النقاش حول الحرية النسبية التى يتمتع بها مشاهد التلفزيون الذى يختلف سلوكه بالطبع عن سلوك المتردد على قاعة العرض السينمائى . بيد أن لحظة رد الفعل اجتاحت التلفزيون ، ليس فقط لأنها أصبحت الوسيلة المتميزة لنشر المنتجات السينمائية ، ولكن أيضا ، وهذا هو الأهم ، لأن بنية الانتاج السينمائى تغلغلت فى الشكل التلفزيونى ذاته . فقد هيمنت لقطات رد الفعل على الشاشة الصغيرة من خلال الألعاب والمسابقات الرياضية والمسلسلات والروايات التلفزيونية التى تشدنا نحو صورة الواقع الموجهة .

فى الفيلم الشعبى سقوط الآلهة (اخراج جانى أويس ، ١٩٨٤) نجد أن البوشمان الذى يرى لأول مرة فى منظار الكاميرا صورة عدد كبير من البشر ، يسأل البيض عن كيفية توصلهم الى احتجاز كل هؤلاء القوم فى تلك العلبة الصغيرة . وكان الأجدر بالبيض أن يتنبهوا الى

حكمة ذلك الانسان البدائي الطيب بدلا من القاء نظرة اشفاق أبوية عليه . وتتواتر الآن بالحاح شديد وبالمزيد من الحجج أطروحة اخضاع الفرد وتسخيريه عن طريق الصور السينمائية والتلفزيونية . ويكفى للمرء أن يقرأ بهذا الصدد مؤلفات العديد من المفكرين من امثال جيرى ماندر ، وبول فيريليو ، وجاستون فرنانديز كريدا ونيل بوستمان ، ليتضح له أن هناك العديد من المفكرين المعاصرين الذين يبدون تخوفهم الشديد من أن يترسخ في مجتمعاتنا ما يمكن أن يسمى « الادراك الواقع تحت تأثير السحر » .

الفصل الثالث :

انتصار لقطة رد الفعل

لقد انسقت في التعرض لفيلم انتصار الإرادة (١٩٢٤) للمخرجة الألمانية لينى ريبفنستال ، وهو أكبر عمل سينمائي تم تصويره حتى الآن للدعاية للفاشية ، والعمل الذي بلغت فيه بنية رد الفعل حد الكمال . كما أشرت الى الاستخدام المبرمج والمنظم للقطة رد الفعل في الأفلام الأمريكية بوصفه أداة لصنع النجوم ، فرضتها على ما يبدو ضرورة توحيد الأفراد نوى الأصول العرقية المختلفة في اطار أمة واحدة موحدة وبناء على هذا الاستدلال نفسه يمكننا ان نستشف نوعا من التلازم بين ألمانيا النازية وأقوى تعبير سينمائي عنها متمثلا في فيلم انتصار الإرادة ، مع الأخذ بعين الاعتبار كافة التفردات التي تفرض نفسها والتي سنفحصها عن كثب .

من أوضح مزايا كتاب اساتذة الفكر للفيلسوف الفرنسي أندريه جلوكسمان تنويهه بالجهود المستميتة التي بذلها الألمان سدى طوال تاريخهم من أجل توحيد بلادهم . وقد حرص جلوكسمان على اللجوء باستمرار الى كبار المفكرين الألمان لتأييد فكرته ، فذكر بهذا الصدد مقولة هيجل الشهيرة « ألمانيا هزم من الأحجار الكروية » ، وتفتت التراب الألماني يشكل في تصور قادة الفكر الألمان قدرا محتوما وذلة قومية . لقد تحول الاعتراف بافتقاد الألمان لوحدتهم القومية منذ عهد شارلمان ، ويتواجد مجموعة من الأقاليم المتجاورة المستقلة ذاتيا والمنطوية كل منها على نفسها ، تحول مع مرور الزمن لدى رجال الفكر ولدى شعوب « العدة المانيات » الى مناحة اليمة ومتواصلة بلغت حدا من الشدة والعمق اثار حلم الانصهار الشامل الطائش .

ويبدو لي انه يتعين أن نسبر غور ذلك المستودع العجيب والمثير للقلق الذي يتمثل في السينما التعبيرية الألمانية في عهد جمهورية وفيمار

(١٩١٩ - ١٩٣٣) . فقد جاء في أعقاب هذه الجمهورية مباشرة الرايخ الثالث الذى قضى على تلك السينما التعبيرية باعتبارها « فنا منحطا ومتعفنا » . وهكذا يمكننا أن نتفهم على نحو أفضل الحنين الالمانى الى الوحدة القومية ، وأن نتوصل الى حل شفرة فيلم اقتصار الإرادة بوعى ، لكونه التتويج السينمائى لليوتوبيا الجرمانية . وأرجو ألا يثير ذلك الاستطراء قلق القارئ ، فنحن لا نزال على صلة وثيقة بموضوعنا ، وغاية الأمر أننا نبحث عن معطيات جديدة تساعد فكرتنا الخاصة بانتصار لقطة رد الفعل . ولنلاحظ بدءا أنه لا توجد حقا فى الفيلم التعبيرى الالمانى علاقة ترابط بين المشاهد (بفتح الهاء) والمشاهد (بكسر الهاء) ، أى أنه لا يوجد وفقا للمفهوم السببى ، رد فعل لشخص يتفرج يرتبط فوراً وقسراً بمجال الشخص موضوع المشاهد . وهذه السينما التى يتفق الباحثون على أن أركانها مدموغة بالجزع والاضطراب تعطى الانطباع بأنها مهياة لكافة الاحتمالات . ولكن لننظر الى المسألة عن كثب .

فالامر الملفت للنظر بالأخص فى الأفلام التعبيرية الألمانية . هو نظرة شخصياتها . أنها نظرة حالم يحرق فى الأفق كما لو كان يتراءى له كائن غريب أو شيء يتعذر التوصل اليه ، ويشع فى أغلب الأحوال ، ولا يمكن أن تتبينه العين المجردة . وهو ليس تماما النظرة المفزعة للطفل المنير فى فيلم المضيء (اخراج ستانلى كوبريك ، ١٩٨٠) ، تلك النظرة الملقاة ببقية على موضوعه الغامض ، وفقا لقواعد الإبصار . أنها بالأحرى النظرة الجاحظة لممثل فيلم صرخة (اخراج مونخ) الذى أصابته بشاعة العالم بالذهول .

وعلى أية حال لا تمت تلك النظرة بصلة الى نظرات المجال / المجال المقابل فى السينما الكلاسيكية ، وهى نظرات سينمائية تعبر عن التماسك الاجتماعى المعروف لنا لكونها تربط شخصيات الفيلم بعضها ببعض فى اطار زمن واحد ومكان مشترك ، وتوثق جوانب المشهد بالحفاظ عليه فى اطار الشاشة ، وتدفع القصة الى الأمام . أنها القصة التى يتم سردها بأسلوب هيتشكوك المخرج الفريد فى فن توزيع النظرات .

أما شخصية الفيلم التعبيرى الالمانى فلا تنظر الى من يقف بجوارها أو الى من يتبادل معها الحديث . أنها « ترى » من خلال الآخر ، وفيما وراءه ، و « ترى » شيئا آخر خلفه . وكان لوت إيسنر يقول : « أن التعبيريين لا يرون بل لمبهم رؤى » . وكثافة نظرة الشخصية التعبيرية وثباتها تثيران لىتهبامة المتفرج الحديث (فرانسيس فى فيلم

كاليجارى ، وماريا وفريد فى متروبوليس ، وموتر ونينا فى نوسفرا تو
 ومارجريت فى فاوست ، وراى لوى فى الجوليم ، ومايوز فى الدكتور
 مايوز المخادع ، وكريمهيد فى ثيلوتجن) . فهى فى تصور المشاهد
 المعاصر لنا أشبه بالأداء « الطنان » الذى كانت تقتضيه السينما
 الصامتة . ويتقاضى هذا الأسلوب فى الرؤية عن المغزى الخفى
 للتعبيرية السينمائية الألمانية ، وهو المغزى الذى سألوا القاء الضوء
 عليه فى الصفحات التالية . بغية فهم الفيلم الفاشى الذى تغلب على
 التعبيرية ، وسبر أغوار البنية الشكلية والسياسية للقطعة رد الفعل .

فشخصية نينا وزوجها موتر جديرة بالتحليل فى فيلم نوسفرا تو
 (اخراج ويلهم مورناو ، ١٩٢٢) . فعندما تلقى نينا نظرتها على موتر
 بعينين متسمتين للغاية نتيجة للرعب الذى انتابها ، نجد أن نظرتها
 تذهب الى أبعد من الإدراك العادى والواقعى . فهى « ترى » من فوق
 ظهر موتر ، من خلال الظلام غير المرئى المرتسم خلفه ، على مسافة
 كبيرة تتحدى إطار الشاشة ، فلا تسمح للكاميرا بإظهاره ، علما بأن
 ذلك الظلام قد يخفى الصنو المناقض لزوجها ، أى نوسفرا تو مصاص
 الدماء . والحركات المسرحية الصادرة عن تلك الشابة فى الفراغ تطيل
 نظرتها الجاحظة أمام نافذتها المفتوحة عندما تمد ذراعها للامام وهى
 تستشقى هواء البحر الذى يحرك ستائر غرفتها ، انها أنفاس مصاص
 الدماء القوية التى تستقبلها وترتكها تتغلغل فيها .

كما أن سلوك موتر هو أيضا لا يقل غرابة . فقد أصاب الذهول
 ذلك الشاب عندما اكتشف فى قبو قصر الكونت أورلوك القائم فى أغوار
 غابة الكارابات ، حقيقة هوية الكونت : فأورلوك هو نوسفرا تو . ولا ينظر
 موتر الى جسد مصاص الدماء المسجى فى تابوته ، بل يثبت نظراته
 بكثافة على الجدار القائم أمامه كما لو كان يرى عبره ، وقد استبد به
 هلع يفوق الوصف ، وهو يتراجع زاهقا نحو سلم القبو حتى يصل الى
 الحاجز الصخرى فينفعه بظهره كما لو كان يريد اجتيازه . لم يعد نظام
 المجال والمجال المقابل يعمل هنا لصالح المشاهد (بفتح الهاء) والمشاهد
 (بكسر الهاء) وفقا للمفهوم الواقعى . لقد توصل موتر الى نللك
 الاكتشاف المريع والساحر فى نفس الوقت لصنوه الشيطانى . وكان
 يتعين عليه أن ينزل الى مدفن القبو ، والى دخيلة نفسه ، حيث لا يكون
 هناك أى وزن للمراجع العادية والمطمئنة ، لكى يدرك تلك الحقيقة .

ويقل عن فريتز لانج أنه كان المخرج المدقق والمتمكن من الفراغ .
 وقد قال عنه جان - لوك جودار ، الذى تفحص أفلامه تحت عدسة

مكبدة ، انه « كان يستخدم الكاميرا وكأنها بنديقة مزودة بمنظار نلسكروبى » . على أنه يتعين الانفسى ، ونحن نتعرض لسينما لانج ، أن دقة تصوير تلك « الكاميرا - البندقية » التى تتجلى سينمائيا فى ثبات النظرة على هدف يحتل وسط الصورة ، لا تبلغ ذلك القدر من الكثافة والدقة الا لأن ما « يرى » المتفرج ، عبارة عن كيان غريب لا يمكن تحديد هويته . وعندما نتراجع ماريا ، بينما تحقق بعيون مجنونة من الهلع فى مواجهة روتوانج ، المخترع الشيطانى فى فيلم *ماترويوينيس* ، فهم « ترى » من خلال المطاردة التى تتعرض لها مدى بشاعة اندفاعها المحتوم نحو تحولها الى انسان آلى . أما روتوانج ، الذى لم يكف عن تصوير نظرة النوم الغنطيسى الى ضحيته ، فيتلذذ سلفا بالتحول المؤذى الذى سيخضعها له .

وسنصادف دائما فى الأفلام الألمانية المنتمية الى هذه الحقبة تلك « النظرة التعبيرية » المحسومة التى يرى كراكاور فى مؤلفه الشهير من *كاليجارى* الى هتلر أنها نظرة مرضية غير قادرة على أن تقع على موضوعها لكى تستريح أو أن تقع على شاهد لها . ومثل هذه النظرة غير مقبولة لدى مخرج واقعى مثل كراكاور ، وذلك أن احترام قواعد الادراك الطبيعية والمعترف بها ، من وجهة النظر الواقعية ، ضرورى حتى يكون هناك اعتراف بالعالم « كما هو قائم » . ولذا يتعين ألا تشحن النظرة بطاقة تفوق ما يستدعيها الشخص أو الشيء المنظور . ونحن نعلم أصلا مدى ضرورة التزام لحظة رد الفعل بتلك القواعد اذا أراد كسب رضا المتفرج .

وتتضح لنا من خلال النظرة التعبيرية صعوبة الانتماء الى المانيا ظل جمهورية فيمار ، حتى أن التعبيرية هى فى حد ذاتها خير تعبير عن « الروح الألمانية » ، روح المانيا أبدا ، « المانيا الأمس والمستقبل دون أن تكون أبدا المانيا اليوم » . وفكرة نيتشه هذه عميقة للغاية . وهى تمكننا من أن نتفهم على نحو أفضل السعى الميئوس الذى ينضج من النظرة التعبيرية ، وبالأخص نظرة نوسفراتو . ويتطرق ذهنى هنا بالطبع الى مصاص الدماء الشهير الذى ابتدعه مورماو ، كى يتطرق أيضا الى مصاص الدماء الذى أراد هيرزوج أن يعيده الى الحياة مرة أخرى بكل اجلال بعد ست وخمسين سنة ، تكريما للمخرج الأستاذ القديم . ويقول هيرزوج « نحن بلا آباء ، لدينا أجداد فقط » معبرا بذلك عن رفضه أبوة كافة مخرجى الرايخ الثالث . والعجيب فى الأمر أن نظرة نوسفراتو عند هيرزوج مشحونة بحزن لا نهائى لا نجده بنفس الدرجة حتى فى عيون نوسفراتو المخرج مورناو . فكان هيرزوج أراد أن

يثبت الأصل الجرماني للتعبيرية من خلال إعادة اخراج نوسفراتو ، وأن يزيح الحجاب في الوقت نفسه عن الحقيقة المأساوية لتلك النظرة الظلمى دوماً والحكوم عليها باجتياز كافة الفراغات دون أن تتمكن أبداً من أن تسقط على أى مكان . وقد سعى ميرزوج بهذه الطريقة الى أرجاع غايته وخلقه الى تلك الحقبة الفريدة والمثيرة للدوار التي التقت خلالها ثلاث الأخراج على مدى عشرين عاماً لكي تعيد النظر في العالم وتؤسسه من جديد على ركائز مستحدثة ، لا حصر لها ومتعددة الأشكال وشديدة التنوع . ونحن على دراية (وهذا ما استشعره التعبيريون) بمصير كل تلك الأحلام الجميلة ، فالاحساسان المتناقضان المتمثلان في الشعور بعدم الرضا المقرون بالتطلع الى مثل عليا للحرية المستحيلة التحقيق ، ما كان يمكن أن تعكسهما النظرة التعبيرية على خير وجه الا في عهد جمهورية فيمار . وقد تحقق تماماً شعور نيتشه السابق بأن المانيا « لن تكون أبداً المانيا اليوم » ، فالألمان يكونون كراهية شديدة لواقعهم الحاضر . ويجب أن نعترف بأن الواقع الألماني لم يكن أبداً مدعاة للاحتياج ، وبالأخص في تلك الحقبة ، إذ كانت بنود معاهدة فرساي مهينة للغاية لألمانيا . فقد قضت بانفrazع عشر أراضى وثمن سكان تلك الأمة التي عانت الأمرين من أجل تحقيق ما يشبه الوحدة ولم يعد من حقها إعادة تشكيل جيشها ، كما ألغى الزى العسكرى الرسمى العزيز لدى الألمان . وأصابته الأزمة الاقتصادية الكبرى المانيا في الصميم وأشاعت البؤس في كل مكان . والأهم من ذلك أن الانقسات الاجتماعية والنزاعات الأيديولوجية احتدمت في ذلك العهد وأجبت في الأفئدة مشاعر الإحباط التاريخية إزاء استحالة تحقيق الوحدة . وفي ظل تلك الأزمة الاجتماعية والاقتصادية ، زاد من تفاقمها ذلك الاستعداد الطبيعى لدى الألمان لرفض الحاضر كواقع ، فكان من الطبيعى أن تتجلى النزعة التشاؤمية في أقصى صورها من خلال النظرة التعبيرية .

وأود أن أقدم مثلاً آخر لتلك النظرة التعبيرية قبل أن نتعرض للنظرة المظفرة للزعيم « العظيم » في فيلم اقتصار الإرادة . ويتعلق ذلك المثال بفيلم آخر لمورناو ذاعت شعبيته في عهد جمهورية فيمار ، ويمكن أن يوصف عن حق بأنه واقعى ، واقصد بذلك فيلم آخر الرجال (١٩٢٤) الذى يحكى قصة حاجب فندق فخم في برلين تقدمت به السن حتى بات عاجزاً عن أداء عمله وتعين عليه أن يستبدل الزى الخاص بتلك الوظيفة بالرداء الأبيض للمكلفين بتنظيف دورات المياه . لقد دب اليأس في نفس الرجل حتى كاد أن ينتحر لولا إصرار المنتج ، أريك بومر ، على أن يخلق مورناو نهاية سعيدة مصطنعة . وتصور كل أحداث الفيلم حول محور زى الحاجب ، المضطلع بالسدور الرئيسى . ويتعين أن

نصيف في أعقاب لوت أيسز أنه لا يمكننا أن نفهم هذا الفيلم إذا لم نكن نعلم أنه بالرغم من ثراء القطلعات الرومانسية الكبرى وتعدد أشكالها في ألمانيا إلا أن « الزى الرسمى ، هو الملك » للأسف في هذا الفيلم . فكل تصرفات الحاجب وبالأخص نظراته ونظرات الآخرين يقررها الزى . فعندما يكون الحاجب في موقعه الرسمى ، مرتديا زيه ، تكون حركاته متسقة ونظراته للمحيطين به ونظرات هؤلاء له مقاربة بشكل طبيعى . كما أن نظرات أهل الحى الشعبى الذى يقيم فيه وكذلك نظرات رواد الفندق أصحاب المقامات الرفيعة تتلاقى معا في ذلك الاعتراف بمركز كل طرف واحترام وضعه . وعلى النقيض من ذلك تنقلب الموازين عندما يفقد الحاجب زيه ، فيصبح سريع التأثر بالبرد وهشا ونهبا للمخوف فيعتمد بدوره المياه ويضطر الى سرقة الزى المعتر ليرتديه عندما يعود الى حيه في المساء . وهو يصدق بنظراته الذهانية في الناس بعد ان بات يناصبهم العداء . انه لم يعد يرى بل تتراءى له أوهام . وهكذا يكسب الزى ابعادا خرافية تصبح منقذ الحاجب والأداة السحرية التى ستحل التناقض المستعصى بينه وبين العالم ، بين الطبقات الاجتماعية المتمثلة فى رواد الفندق الفخم وسكان الحى الشعبى . والواقع أن حدس مورناو كان صائبا على الصعيدين السينمائى والتاريخى فهو يعرض بسخرية قاسية نظرة الحاجب المقرسة ، التى ينساق وراءها رواد قاعة السينما ، مع أنها نظرة تفتقد الاحساس بتعقد العالم ونسبيته ، وتتركز تماما على الشئ الذى تتمحور حوله كرامته . أما من الناحية التاريخية فانه يبنى بمجىء الزعيم الذى ستوجه اليه ألمانيا المتحدة النمط ، عيونها المنبهة .

لقد انتقلت ألمانيا فجأة من جماليات الهزيمة المنكرة التى لا بد من التعبير عنها ، مع معالجة الواقع المتعدد الجوانب ، الى جماليات اقتصاص الإرادة الذى لا يعرض . ومشاهدة هذا الفيلم النازى الكبير للمخرجة ريفنشتال ، بعد استعراض الأفلام التعبيرية لها وقع الصدمة . اننا بصدد حاجب فندق آتلانتيك المغلوب على أمره وقد هب واقفا على قدميه بزيه العسكرى الجديد المثير للاعجاب . انه لم يعد حاجب المخرج مورناو الذى اضطره المنتج الى تعديل نهاية الفيلم المتشائمة بالمجوء الى نهاية مقتلة حولت الحاجب الى وريث مليونير أمريكى . بل ادولف هتلر ، مخرج الرايخ الثالث الذى حول السينما التعبيرية بعصاه السحرية الى سينما آرية جعلت من آهـر الرجال ، الرجل الأول فى الكون .

والحق أنه ما من عنوان فيلم توافق الى هذا الحد مع موضوعه

بقدر ما توصل اليه انتصار الإرادة الذى جسده هتلر - جوبلز - ريبفنتال - فكل شيء فى هذا الفيلم مستقيم ومحكم ومشدد الى أقصى حد : أجسام الرجال والوجوه التى لا حصر لها فى لقطات كبيرة والجماهير ، والاستعراضات العسكرية ، والخطب الطنانة ، والمباني العامة الشامخة ، والتماثيل والبيارق والرايات المرفرفة ، فكل ما تلتقطه عدسات الكاميرات ويعدده المونتاج واضح ودقيق ومتميز ومعمق وقاطع .

وفى هذا العالم الجديد لا يوجد سوى السطح البراق والمظهر الخارجى للأفراد والأشياء ، كما تم التخلص تماما من أدنى بساطة تعبر عن الروح القلقة أو المتعانة الشائعة فى السينما التعبيرية . وفى هذا العالم الصلب لا بد وأن تتلاشى من الآن فصاعدا الأنا الداخلية والليونة . فكان قسوة العالم الخارجى المحيط بالناس لم تعد غريبة أو غير مألوفة أو بشعة أو مخيفة . بل المانية ، جرمانية ، تتميز بقوتها وصلابتها . لم نعد بعد بصدد قوقعة يتكرر فيها المرء يائسا ، بل إزاء درع يستخدمه للانقضاخ على الآخرين .

فانتصار الإرادة يشكل حقا انتصارا للمشاهد (بفتح الهاء) وانقياد المتفرج ، أى لمقطة رد الفعل بكل تأكيد . فنظرة الشخصية التعبيرية الغزعة والمصدقة من هول الخوف من الغول الخيالى ذى الهوية المجهولة ، تقع أخيرا على ضالتها ، الفوهرر الذى يجسد روح المانيا الأزلية . ولا توجد سوى بنية واحدة موظفة فى انتصار الإرادة ، تعمل بصفتها الأصيل والأسطورى والدينى والصوفى الى حد ما . وهذه البنية الثنائية القائمة على نظرة الطرفين تحققها المانيا التى توحدت أخيرا وللمرة الأولى فى تاريخها ، بعد أن اكتشفت أخيرا الطريق المضى وراحت تتأمل وضعها الجديد فى نشوة عارمة . فطوال ساعات العرض الثلاث لا نرى سوى شخصية واحدة ، هتلر ، الممثل والمخرج وقائد الأوركسترا الأوحـد . أما الشخصـوص البائسة والذليلة التى كانت تتسكع شاردة الذهن فى ظلمات التمييزية ، فترفع رأسها الآن وترى أمامها طريق الخلاص .

وقد تم تجميع مشاهد للجماهير من كافة انحاء المانيا عن طريق المونتاج لتوحيدهما فى تزامن يصب فى بؤرة واحدة : الفوهرر . انه القبلة النيرة التى ترسخت فى أفئدة الشعب الأسمى . ويظهر هتلر من كافة الزوايا فى آن واحد بواسطة ثلاثين كاميرا ، من الأمام والخلف ، ومن الجانب بزوايا مختلفة ، وعن قرب وعن بعد ، ومن فوق لتحث

ومن تحت لفوق • وقد اعترفت مخرجة الفيلم ، التى وجهت تصويبات
المصورين نحو الهدف الأوحى ، بأنها كانت فى حالة من النشوة
والغبطة البالغة أثناء التصوير •

وبينما تتجه أنظار الجموع فى خط مستقيم نحو المشاهد (بفتح
الهاء) الوحيد ، تتلاشى فى الوقت نفسه أزقة التعبيرية المتعرجة لتفسح
الطريق أمام شوارع نورمبورج المستقيمة ، وتتحوّل الجدران الكثيرة
التي تضم فى جنباتها المساجين الى واجهات مزدانة بالبليارق المظفرة ،
وتختفى الأبواب المفخخة وتفتح النوافذ المعتمة على مصراعها لتطسل
منها مجموعات من الأفراد المتشوقين الى مشاهدة العرض المسرحى •
وهكذا تبدو النازية المظفرة فى هذا الفيلم وكأنها الملاذ المتحرر من النظرة
التعبيرية المتعصّشة والمنهكة • ولكن الفيلم يريد ، على ما يبدو ، أن
يقضى على الشرود والتسكّع على غير هدى ، وبلا مأوى أو مستقر ،
ويدون تلك الوحدة القومية التى تحتل موقع الروح بالنسبة للرومانسية
والتعبيرية الألمانية • انه قضاء على ما تفرزه المانيا وتمقته فى صميمها ،
وما تشارك به السامية التى لا وطن لها • وهكذا تقتل المانيا ما هو
يهودى فى داخلها •

أما الليل ، المقابل الشرير للنهار فى السينما التعبيرية ، فلا اثر
له فى انقصار الإرادة • فلم يعد هناك سوى نهار دائم فى زمن خيالى •
وعندما يحل الظلام أثناء اجتماع المؤتمر النازى فى نورمبورج ، تخرق
الظلام آلاف المشاعل فى كل مكان كما لو كانت تبغى تسفه فألمانيا الواقعة
فى براثن النازية تقضى الليل « سكرى مترنحة » ، وفقا لتعبير الكاتب
الفرنسى روبير برازيلاخ الموالى للنازية والذى أعده بعد تحرير فرنسا •
فهذا الفيلم أقوى تعبير عن فاشية النازية ، وهو يسجل انتصار الانسان
على الزمن التاريخى الذى كان يتفقت فى الأفلام التعبيرية ويجر ضحاياه
من فراغ مفخخ الى فراغ آخر مفخخ هو أيضا • وهكذا لم تعد هناك سوى
لحظة أزلية واحدة متحررة من كل الشرور ومحكمة تماما • انه مجال
يحقق تطلع الألمان المحموم والشامل بلا انقطاع منذ أيام مارتن لوتشر •
ولكن تلك الوحدة الشاملة و « الشمولية » ليست سوى أسطورة ،
ولا يمكن أن تتواجد هذه الشمولية بالتالى الا من خلال بنية نظرية ،
متكررة تعتمد على الحشو والإبهار •

وقد قدم ستيف نيل فى مجلة سكرين الانجليزية تحليلا مفصلا
للقطات المئة والثلاث عشرة الأولى فى فيلم انقصار الإرادة ، وعثبت بشكل
غير مباشر أن الدقائق العشر الأولى من هذا الفيلم ليست سوى رد فعل

واحد من جانب جماهير المانيا بأسرها تجاه القوهز ، الزعيم الأوحد .
 فطائرة هتلر الخاصة تزيح السحب عن السماء الجرمانية وتحلق فوق
 نورمبرج التي غدت صورة مصغرة للامة بأسرها . فالمدينة ترفع كل
 رأسها نحو السماء متطلعة الى الزعيم الذى ينظر اليها من عل . ويتبادل
 « الفوق » و « التحت » النظر مليا ، فيرى كل منهما نفسه فى الآخر .
 وهكذا تستقر النرجسية الصرفة منذ بداية الفيلم فتتخلص من جهة
 من المجال المعادى الذى حاول التعبيريون ترويضه عيئا ، وتحدد من
 جهة أخرى ايقاع ما سيأتى به الفيلم ، أى تبادل اللقطات بين الشعب
 المثقوج والقوهز محط الأنظار . وتحلق الطائرة فى السماء فى سكون
 مطبق لأن المخرجة حرصت على عدم تسجيل ضجيج محركها ، بغية أن
 تتجلى وحدها وفى إطار من الخشوع ، الرسالة الموجهة الى الأمة
 الجديدة والمدينة بحروف من نار تحت الطائرة المروحية المحلقة فوق
 جموع الشعب المختار :

فى الخامس من سبتمبر ١٩٣٤ ، عشرون سنة بعد بداية الحرب
 العظمى ، وست عشرة سنة من استشهاده المانيا ، وتسع عشرة سنة من بداية
 النهضة الالمانية يطير أدولف هتلر الى نورمبرج لكي يستعرض مواكب
 المؤمنين به .

وبمجرد هبوط طائرة الزعيم - النجم ، تحل البنية الثنائية الأفقية
 التى تشمل أراضي المانيا ، محل البنية الراسية المتمثلة فى اللقطات
 المتبادلة بين الزعيم المحلق فى السماء والامة المنتظرة على الأرض .
 وتتضمن المشاهد التى حللها ستيف نيل : هتلر فى المطار ، وهتلر واقفا
 فى سيارته التى تجوب شوارع نورمبرج ، وهتلر عند وصوله لفندقه .
 وهتلر فى الشرفة . لقد تم التلاعب استراتيجيا بواسطة المونتاج الذى
 أعيدته المخرجة ريفنستال اعتمادا على الصور التى التقطها المصورون
 الثلاثون ومعهم سبعة عشر أخصائيا فى الاضاءة ، بغية توحيد هوية
 الجماهير الالمانية فى فرد أوجد ولكى يتقمص جسد المانيا بتلك الروح .
 فالألمان يشكلون جسد بلادهم وهتلر هو روحها الحية ، وكل مواطن
 المانى جزء مقدس من هذا الجسد الذى يبيت فيه هتلر الحياة .

وفى ظل اللقطات الكبيرة والعديدة للموجوه المتطلعة التى شفى
 غليلها والنبهرة ، لا يوجد أحد يحاول أن يبحث أو يفكر ما دام الجميع
 عثروا . لقد قلب القصار الإزادة ظهر المجن للتعبيرية ، ولم يعد هناك
 بالتالى أى مجال لطرح التساؤلات ولا للمحطات الحيرة أو المناقشة أو
 التمرس ، وباختصار لم يعد هناك تاريخ ، واقتصر الأمر على غياب

التفكير . . . وتلك هي الفاشية في حقيقة الأمر . وبعبارة أخرى لم يعد هناك مكان أو زمان ، ولكن كتل جرمانية مفارقة وقرينها المؤله الذى ترنو اليه بلا كلل أو ملل . وقد ألغى الى الأبد أى فراغ غريب أو منذر بالخطر : فالانتصار الشامل اكيد من خلال الفوهرر ، ولا توجد أية فجوة بين الكتلة البشرية والزعيم قد ينبثق منها أى تفكير . فالفراغ متروك حتى حافته بفيض من الصليبان المعقوفة والبيارق والأعلام الصغيرة الخفاقة والشعارات والرسومات الرمزية للجماهير وقائدها . انه اعظم انتصار لنظام خرافى يتسلط عليه وسواس القهر من حقائق التاريخ ، كما قال ليفى - ستراوس .

ويتوافق المنتاج مع ايقاع الخطوات العسكرية للزعيم - النجم ومقابلة الجمهور . فهتلر يرفع هامته ورؤوس الجماهير تشرئب نحوه ، وهتلر يتطلع الى الأفق (وهو لا ينظر الى الكتل البشرية) ولكنها تصوب نظراتها اليه . وهو لا يحيى الالمان ولكن المانيا فى صورتها المجردة ، والجماهير الملموسة توجه اليه تحياتها وعواصف تصفيقها ، وهو منتصب القامة فى سيارته المكشوفة السقف والمنسابة وسط الجماهير ، بينما تسجل الكاميرات لقطات لآلاف السواعد الممدودة والمتجاوبة معه ، والاهم من كل ذلك هتار وهو يلقي خطابه وردود فعل الجمهور المنبهر والمترع بكلماته . وتلك هي البنية الأساسية للانتصار الإرادة حيث يكون المقرج فى خدمة المشاهد (بفتح الهاء) مع انصياحه التام لأية اشارة أو نظرة من الأخير . ولكى تعمل تلك البنية بشكل مطلق وتحقق الانبهار التام ، يجب ألا يكون هناك فراغ كما أشرنا الى ذلك من قبل ، مما يستدعى اللجوء بشكل منتظم الى لقطات فردية كبيرة موزعة على طول الفيلم لماء الفراغات فى اللحظة المناسبة : نصر مبسوط الجناحين ، صليب معقوف ، امرأة ، تمثال لمحارب ، طفل يلمع وجهه تحت الأضواء ، جندي على رأسه خوذة فى وضع الاستعداد للقتال . . . انها فى الواقع صور بليغة لها دلالة ارشادية تعبر عن المانيا المدنية التى تشق طريقها نحو التوحد المسكرى . وهناك العديد من اللقطات الأخرى التى تظهر بنفس القدر من الانتظام وتمثل الجماهير وهتلر يتوسطها ، وهتلر أمام الجماهير ، وهتلر فوق المنصة فى خلفية الشاشة وتحت قدميه الجماهير المصطفة فى تشكيلات عسكرية . انها لقطات جامعة تتضح بالتوحد والشمولية سعيا الى النهاية المحتومة ، الا وهى اقتصار الإرادة ، وتفصح عن المغزى الايديولوجى للعلاقة بين المشاهد والمشاهد ، فقد اندمجت المانيا جسدا وروحا فى الرايخ الثالث .

والحق ان الصدمة شديدة عندما نرى ذلك الانقلاب الجذري فى

الأوضاع : فالمفرد الذي كان يتراجع لكي ينزوي في الظلام يتقدم من الآن فصاعداً تحت الأضواء الساطعة . غير أن التحقيق في ذلك التحول والتمعن فيه يكشف لنا في الواقع أننا لسنا بصدد صدمة ثقافية . ومع أن السينمائيين التعبيريين كانوا يسرون في ركب الفنانين الثوريين في العشرينات ، كما سبق أن ذكرنا ، وأنهم كانوا يحاولون بالتالي تخليص السينما من التدرج الهوليودي بالواقعية بطريقتهم الخاصة (والمختلفة عن طريقة الشكليين الروس) ، بغية شد الأنظار نحو أبعاد أخرى خلاف الواقع الحاصل ، إلا أن أفلامهم كانت مدموغة بتضخم المين والخداع البصري . والواقع أن المسافة بين السينما التعبيرية والسينما النازية ليست كبيرة كما تصور الكثيرون ، حتى أنه قد لا تكون هناك حقا مسافة بينهما ، وأن الأمر يقتصر على كون كل منهما عكس الآخر وأن الظهر أصبح « الوجه » . لقد كانت ريفنستال معجبة بأعمال فريتز لانج ودرست عدداً من أفلامه ، منها بالأخص *مقربوليس* و*نييلونجن* قبل أن تبدأ في صنع فيلمها . غير أن ريفنستال كانت مفرطة في تفاؤلها بقدر ما كان استاذها مسرفاً في التشاؤم . ففي فيلم *اقتصاص* الإرادة تحولت عقدة النقص عند المواطن الألماني إلى شعور واهم بالسمو والتفوق . لقد انحصرت برائن صنوه الشرير والخفي الذي كان يطارده لخص دماؤه وتحول إلى منقذ يمد له يده لينتشله من الهاوية . وهذا الفهرر الذي تتطلع إليه ألمانيا المظفرة ليس شخصاً مختلفاً ابتكره الخيال الجماعي ، مثل سيجفريد ، بل القرنين الواقعي لألمانيا الحقيقية . فانتصار الإرادة ليس فيلماً خيالياً بل وثائقياً ، إذ أن المصورين الذين عملوا تحت إشراف ريفنستال سجلوا الواقع الذي تحول إلى مشاهد مقاربة . غير أن حقيقة تلك الوحدة القومية المكتسبة راحت السينما تضاعفها وتعظمها حتى باتت وهماً لا يقل عمقاً عن التعبير الخيالي لانقسام الشخصية والانقسام الاجتماعي السابقين . وبعبارة أخرى كان ذلك انحداراً من السيئ إلى الأسوأ : فقد تخلصت ألمانيا من الأوهام المحيطة والمؤسسة المجازة عن التعايش مع تعبد وجهات النظر لتتدرج في الواقع الذي تشوهه الأسطورة . فالألمانيا فيمار والألمانيا الرايخ ، كل منهما صنو الآخر ، ونفس النظرة المصاية بالتضخم ، مع فارق واحد : ففي ألمانيا التعبيرية لا يظهر المشاهد (يفتح الهاء) وبالتالي يصبح المتفرج فريسة للتصورات الخادعة فلا يرى ، أشباحاً مشوهة الخلقة ، وفي ألمانيا النازية نجد المشاهد (يفتح الهاء) ذلك الزعيم ، الذي تصبو إليه الأمم ، قائماً بشحمه ولحمه مما يتيح للمتفرج امكانية رؤيته والارتياح لوجوده .

لكن الفارق بين النظرة التعبيرية اليائسة التي لا تجد لنفسها

مستقرا ، ونظرة النازية التي عثرت على هدفها ، ليست سوى خدعة •
 فالنظرات المنبهة المثبتة على أدولف هتلر في اقتصار الإرادة حقيقة
 وثائقية ولكنها لا تتركز في الواقع على مستشار الرايخ بقدر أكبر مما
 كانت تتركز على الشخصيات التعبيرية • ولكن المشاهدين يرون من خلال
 أدولف هتلر وعبره ، الرجل الذي يوحد ألمانيا ، وذلك فضلا عن الغاء
 المسافة بين المتفرجين وشخصه الأوحده ، ما يعزز الاحساس بتلك
 الوحدة • ومع ذلك ، وهذا هو صميم المسألة ، فان هذا الزعيم الذي
 يلقي خطبة من فوق المنصات ، كان في الواقع برجوازيا صغيرا الى أبعد
 مدى ، كما صورته لنا هانز - يورجن سيدبرج في هتلر ، فينم من ألمانيا
 (١٩٧٧) • ويعبارة أخرى فان تلك النظرة المتضخمة التي تكلمنا عنها
 ليست مع ذلك سوى قصر نظر : انه ذلك النزوع الفريب والمقلق للمخلط
 بين الدال والدلول ، وبين الخاص والعام ، والملموس والمجرد ، والحقيقة
 والأسطورة • وعلينا أن نقرا ما يقوله الباحث الأمريكي ليونيل روثكروج
 حول التلطف الى المطلق الذي يدفع الألمان الى المواجهة المباشرة • وقد
 درس روثكروج ٨٧٥ مزارا يحج اليه الناس في ألمانيا قبل حركة مارتن
 لوثر الإصلاحية • وقد لاحظ من جهة أن عدد المزارات في شمال ألمانيا
 وشرقيها أقل بكثير مما هي في بقية أنحاء البلاد (١٧٨ بالمقارنة مع
 ٦٩٧ من الجنوب والغرب) ، كما لاحظ من جهة أخرى أن أغلبية تلك
 المزارات لم تكن مكرسة لقديسين محليين • وقد استخدم روثكروج تلك
 البيانات ، اضافة الى افادات أخرى ، ليؤكد بلا مواربة أن أهالي شمال
 ألمانيا كانوا لوثرى العقلية أصلا ، فقد اعتادوا التوجه الى الله
 بلا وسطاء ، ووجهها لوجه ، كما أن السلطة لديهم لها طابع مقدس
 ومصطنع ومثير للقلق • وقد قابلت الأستاذ روثكروج واقتُرحت عليه أن
 يشاهد فيلم اقتصار الإرادة الذي كان لا يعلم عنه شيئا • وقد أذهلته
 صور ريبفنتستال وقال لي : « هذا الفيلم يفسر كل شيء » • غير أنه قد
 يتعين أن نرجع الى برخت « الأب برخت ، الذي يجب ألا ننساه » على
 حد قول جودارد • والواقع انه يبدو أن كون برخت ، المنظر والفنان
 العظيم المنادى بالتباعد ، مواطن ألمانيا لم يكن محض صيغة • فقد
 استبان له أن هناك نزوعا حتى في صميم الثقافة الألمانية الى المطلقية ،
 بالنسبة لذلك النوع من الإدراك الذي لا يستطيع أن يهبط لنفسه وسطاء
 ويجازف دائما بالتردى في الأسطورة •

وقد حرصت على التوسع في معالجة اقتصار الإرادة ومن قبلها
 التعبيرية ، لأننا نمس بذلك أجلى نموذج لاستخدام لقطة رد الفعل
 في تحقيق نجومية فرد ما • وقد لاحظنا كيف أن بنية المتفرجين المبدعين
 النصية على مشاهد (بفتح الهاء) اوحده لقيت كل الترحاب في ظل

الأوضاع الأمريكية المتميزة بتعدد الأجناس التي ينتمى إليها مواطنوها ،
وحيث يتعلق تقليديا الخطاب السنوي الكبير لرئيس البلاد « حالة
الوحدة » التي لا تزال هدفا مطلوبا تحقيقه •

ومن الواضح أن لقطة رد الفعل التي تعتمد عليها بنية اقتصاص
الإرادة في كافة مشاهداتها تمثل استثناء يستحيل تجاوزه لأنه استنفد
قوة رد الفعل إلى أقصى مدى ، واستخدمها على اكمل وجه كأداة للفاشية
في اكمل صورها • وهي تمثل ، بعبارة أخرى التقنية النموذجية للفاشية
المنطلقة ، إذ أنها تعبر عن الخرافة لا كمثل أعلى يمكن تحقيقه ، وإن كان
لن يتحقق أبدا ، بل تحول تلك الخرافة إلى حالة قائمة أمام المتفرج •

بيد أن البنية السينمائية للمشاهد / المشاهد التي تجرف نظرة
المتفرج نحو تحويل الممثل إلى نجم ، تتسرب في كل جوانب الأفلام الشعبية ،
مثل الجوكر وسط أوراق اللعب وسنرى بعد قليل أن هذه البنية أصبحت
رأس حربة السينما الكلاسيكية الهوليوودية ، ومن الممكن أن تتحول إلى
« سلاح ماضٍ للتحكم في المتفرج » وقد رأينا من قبل كيف اتخذت تلك
البنية ذلك الاتجاه في برنامج جيمى سواجارت التليفزيوني وفي الربط
بين ريجان وثاننسي وجمهور الحاضرين •

وهناك العديد من الأفلام الأمريكية التي يمكن أن ندرسها لنتقصى
فيها الحالات التي يبين فيها رد الفعل المحاكى للسينما الوثائقية النازية
في فيلم اقتصاص الإرادة بالذات ، وكذلك أيضا في الفيلم الروائي
سوس اليهودي (١٩٤٠) على وجه الخصوص ، وهو أكثر أفلام الرايخ
الثالث مناهضة للسامية ، ويتميز بشحن انظارنا ضد سوس اليهودي
بنفس المشاعر المتعصبة التي تدفع إلى تأليه هتلر • وأذكر هنا أفلاما
مثل القبعات الخضراء (جون وين ، ١٩٦٨) ومسلسل هاروي القنبر ،
والرغبة في الموت • ولكن لماذا نخاطر بالتعرض لأفلام صارخة ووجهت
في حينها بانتقادات مقذعة ، مما قد يضفي عليها أهمية ويجازف
بتصويرها على أنها مجرد هفوات وقعت فيها السينما الأمريكية ؟ والواقع
أننا نجد ذلك الرد فعل المتوفر حسب الطلب ، وتلك السيطرة على المتفرج
وأيضا ذلك الإيهار في كل مكان ، متخفيا في أبسط مشاهد السينما
الشائعة • وهذا ما تولت بشه شبكة آي • بي • سي • الأمريكية بين
مليارين ونصف مليار من مشاهدي التليفزيون أثناء الألعاب الأولمبية التي
أقيمت في لوس أنجلوس في عام ١٩٨٥ • ولنلاحظ بهذا الصدد أن البنية

الابهارية شبه الفاشية التي استخدمها فنيو شبكة آي . بي سي .
التليفزيونية للتعظيم من شأن الرياضيين الأمريكيين ، هي بالضبط البنية
التي اعتمد عليها الفيلم الوثائقي **آلهة الاستقاء** الذي أخرجه لينى
رييفنستال لتمجيد المانيا اثناء الالعاب الاولمبية التي اقيمت فى برلين فى
عام ١٩٣٦ ، مع الأخذ بالاعتبار ما توفر لدى هؤلاء الفنانين من تقدم
تقنى تحقق خلال ٤٧ عاما . وما علينا الا ان نرفع أنظارنا عن مقعدنا
المريح لنجد امامنا تلك البنية المتكررة بلا كلل أو ملل فى الفقرات الاعلانية
التي نشاهدها على شاشات التليفزيون . ولنتعرض ، فى غضون ذلك ،
لصميم هذا النظام .

وجه جانيت ماك دونالد

لكى نتفهم على خير وجه ظاهرة نظام النجوم الذى يحتل مركز الثقل فى تفكيرنا وتبرز من خلال كافة التحليلات - علما بأننى أرى أن لقطة رد الفعل هى العنصر الأساسى فى هذا النظام - يجب أن نميز بدقة، ولكن باختصار ، بين حقتين للسينما الهوليوودية ، الأولى التى سبقت الحرب العالمية الثانية ، والثانية التى جاءت فى أعقابها . ويتفق المؤلفون على أن الثلاثينات كانت عهد السينما الهوليوودية الكلاسيكية ، كما يقرون أيضا بأن هذه السينما تميزت بتمكنها التقنى المدهش ، وفقا لقواعد واضحة شبه مقدسة ، وتولت انتاجها بروعة استوديوهات لا نزاع فى كفاءتها . وهم يلاحظون أيضا التماسك المتناغم الذى ساد فى موضوعات الأفلام وامتزجة الرأى العام والنقاد والمقربين . كما راحوا يكررون بلا ملل اشاداتهم فى كتاباتهم بسلاسة المونتاج ومرونة التعامل مع المجال والمجال المقابل حتى انه كان يتم دون أن يقطن له أحد .

غير أن ما يهمنا أن ننوه به بالأخص فيما يتعلق بالسينما الهوليوودية الكلاسيكية ، هو تواجد نجوم الشاشة فى كل الافلام ، فعلى سبيل المثال شارك كلارك جيبيل فى ٢٧ فيلما وجانيت ماك دونالد فى ١٤ فيلما وذلك فى الفترة الممتدة بين ١٩٣١ و ١٩٣٥ . أما كارى جرانت وميكى روني فقد مثلا على توالى ٧ و ٨ افلام فى غضون سنة واحدة . وكانت الاستراتيجية التى تلجأ اليها الاستديوهات فى تلك الحقبة « لتسويق النجوم » تتضمن أولا اكتشاف مواهب شابة ثم الترويج لها لدى اقلام الصحف اليومية الكبرى والمجلات الشعبية والاذاعات ، وأخيرا عرضها فى دور السينما أكبر عدد ممكن من المرات خلال أقصر مدة . وعندما يشاهد المرء من جديد افلام الثلاثينيات يندمى على أية حال لدى أتران التقنية فى قيامها بخدمة النجوم . وأقول « على أية حال » لأن رواد السينما كانوا يترقبون بالتأكيد ظهور النجوم على الشاشة . ولكن الاندماج الموفق بين مختلف العناصر كان يحقق ذلك بشكل غير ملحوظ .

ويتعين بالطبع أن نأخذ في عين الاعتبار أن القاعدة الذهبية في السينما الهوليوودية الكلاسيكية كانت تقضى بأن تكون التقنية (المونتاج وحركة الكاميرا بالأخص) غير مرئية . غير أننا يجب ألا ننسى فيما يتعلق بتلك التقنية التي كانت ملزمة بالتخفى ، أنه ما كان لها أن تستعرض عضلاتها ، شأنها في ذلك شأن النجوم الذين لم يكونوا في حاجة الى من يقدمهم . وكان بوسع التقنية أن تبقى في الكواليس . وعلى أية حال كانت المبالغة تدعو الى عدم استعراض التقنية وإخفاء استراتيجيتها لترك الأمر للمعجبين لكي يتولوا بأنفسهم عملية تحويل الممثلين الرئيسيين الى نجوم . وفيما يتعلق بتخفى التقنية ، حضرنا هنا حدس كريستيان ميتز : إذا كان موقع المتفرج هو المجال الخارجى للشاشة ، هل يمكن أن تكون هناك استراتيجية أشد حذقا من ترك المواهب الشابة لوسائل الاعلام قبل ظهورها في مجال الشاشة ؟ والواقع أن الاحتفاء بالنجوم خارج اطار الشاشة وصنع شهرتهم بعيدا عن الأفلام كان في صالح النظام السينمائي: فالشاهدون ينتظرون في قاعة السينما المظلمة قدوم النجوم لينضموا اليهم عبر الشاشة ، ويؤدوا أدوارهم على غرار ما يحدث على خشبة المسرح .

واللقطات الأولى لفيلم سان فرانسيسكو (اخراج فان دايك ، ١٩٣٦) نموذج واضح لتلك الرصانة الاستراتيجية . فمع أن كلارك جيبيل لا يتباطأ في الظهور في الفيلم ، وذلك بعد دقيقة ونصف من مقدمة الفيلم ، الا ان تلك المدة القصيرة للغاية عامرة مع تلك بالعديد من اللقطات المقربة (٣٣ لقطة) التي تتدفق على الشاشة . انها لقطات للمحتفلين بقدوم العام الجديد ١٩٠٥ في شوارع سان فرانسيسكو : لقطات مقربة للمصدر في غالبيتها ، وملئمة حتى الحافة بأفراد غير معروفين يفنون ويحتسون المشروبات ، ويتبادلون التهاني ، ولقطات في الليل تتميز بإضاءتها الجزئية ، ولقطات لأشخاص لا ينظر بعضهم لبعض ولا تعتمد على بنية المجال والمجال المقابل ، والمشاهد / المشاهد ، ولقطات ترد الواحدة منها الى جانب الأخريات ، وجميعها في مجال الشاشة دون أن تأتي احداها من المجال الخارجى ، فجميعها لقطات لا تقحم المتفرج ولا تسعى الا الى تقديم مشهد لمدينة تحتفل بالمناسبة المذكورة آنفا . وسنرى فيما بعد عندما سنعرض لفيلم صباح الخير يا فيفتام ، أننا بصدد الصفة المميزة للأفلام الوثائقية ، حيث المجال الخارجى لا وجود له والا انزلقنا نحو الخيال الروائى . ومع ذلك تنجح تلك اللقطات في جعل عمليات التقطيع البالغ عددها ٣٣ قطعا عن طريق المونتاج ، غير مرئية ، بالرغم من غياب المجال / المجال المقابل ، وذلك لسبب بسيط ، ألا وهو اللجوء باستمرار الى قطع الحركة والاختفاء التدريجى للقطات ، وهما وسيلتان

جيدتان برعت السينما الكلاسيكية في استخدامهما لعشزير الاساطير الأمريكية بأسلوب ناعم لا يتكشف لأحد . واود ان اشير من الآن الى ان التقنية ليست بريئة أبدا بأية حال من الأحوال وأن تواريتها يشكل استراتيجية تتبعها الأسطورة لكى تفلغل فى الفيلم وتبحث فى « الداخل » على نحو أفضل ، كما كان يقول رولان بارت . وعلينا أن نفكر بمزيد من العمق فى هذه المسألة عندما نكون قد جمعنا معياتنا .

وتستقبل اللقطة الثالثة والثلاثون النجم ، وهى تشبه اللقطات السابقة لها ، ولا تتميز عنها سواء فى نسيجها أو حجمها أو اضاءتها ، ولكن هناك مع ذلك فارقا كبيرا ، فهى تنفتح على الجدار الرابع ، أى فى مواجهة الصالة ، حيث نرى كلارك جيبيل من الظهر وهو يتقدم ليدخلها ، ويدخل القصة فى نفس الوقت وهو يجر وراءه فى خضم الزحام المتفرجين الذين كانوا ينتظرون تلك اللحظة . وهذه اللقطة الأخيرة من المشهد الأول للفيلم هى الوحيدة التى تبدأ من خارج المجال وذلك لسبب واضح وهو أنها تتضمن النجم الذى يجب أن يظهر عن طريق الحيز الذى يوجد به المتفرج المتربح لحضوره . وهذه اللقطة الأخيرة فى المشهد الأول هى بالطبع اللقطة التى ستستهل أفضل بنية خيالية للفيلم ، إذ أنها اللحظة التى يتعرف فيها المتفرج على نجمة المحبوب . وهناك أيضا فى نفس اللقطة متفرج آخر ، داخل الكادر يتعرف هو أيضا عليه ، كرجع صدى للقاعة . وبعد برهة نجد فى اللقطات التى ستأتى فى أعقاب ظهور النجمة جانيت ماك دونالد ، حوالى عشر شخصيات جاءت لتؤكد وتعزز تعرفنا على البطل كلارك جيبيل عن طريق لقطة رد الفعل .

ولنلق نظرة على ظهور جانيت ماك دونالد على مسرح الأحداث ، فهو ظهور عامر بالدروس حول السينما الهوليوودية الكلاسيكية ، إذ أنه يتم من خلال لقطة واحدة ، لقطة نصف جامعة تتحرك فيها الكاميرا (ترافلنج) من الجانب الأيمن الى الجانب الأيسر ، مع انفتاح نصفى على القاعة حيث نرى النجمة وهى سائرة وسط الحشد المرح فى شوارع المدينة . لكننا لا نلاحظ حركة الكاميرا لسببين : أولا لأن الجمهور هو نفسه يتحرك ، بينما تكفى الكاميرا بتسجيل حركته وبإبرازها بالتراجع جانبا لتقسح له المجال حتى يتجه نحونا ، وثانيا ، وبالأخص لأننا نعرفنا على جانيت ماك دونالد فى نفس اللحظة التى بدأت فيها اللقطة ، علما بأنها تتقدم نحونا انطلاقا من الشاشة (بينما ظهر كلارك جيبيل على الشاشة من خلال دخوله من خارج المجال ، أى قاعة العرض) . ولذا فإن الأنظار تركز عليها تماما . وبالطبع فإن صيغة الجمع الخاصة بالمتكلم مقصود بها المتفرجون فى ذلك العهد ، أولئك الذين أتاحت لهم فرصة مشاهدة النجمة والاستماع الى أغانيها فى أكثر من خمسة عشر فيلما منذ عام ١٩٢٩ .

ولنتوغل فى تحليل تلك اللقطة الفريدة لظهور جانيت ماكدونالد .
فاذا كنا قد تمكنا من الاستدلال على نجمتنا المحبوبة من الوهلة الأولى ،
واستبعدنا فى نفس الوقت الجمهور المحيط بها من مجال نظرنا ، فقد
وجهنا ايضا أنظارنا نحو كلارك جيبيل الذى يأتى إلينا من المشهد
السابق من خلال التداخل التدريجى ، فينساب بلا ضجة داخل لقطة جانيت
ماكدونالد ويسير خلفها لبرهة وهو يشق طريقه وسط الحشد ليصل الى
مستواها ثم يتجاوزها ويخرج من اطار الشاشة من جهتها اليسرى ،
دون أن يتعرف عليها . وما نحن هنا الا بصدد وصف مختصر للقطة التى
ندرسها ، بغية تحديد مسارها ، مما يشعرونا هنا بمدى الحق الاستراتيجى
الذى تعامل به فان دايك مع تلك اللقطة . ولنذكر بهذه المناسبة أن
١٠ سيلزنيك ، المنتج السينمائى الكبير فى سنوات ازدهار هوليوود .
كان يعتبر فان دايك أستاذ المفريد هيتشكوك فى مجال استخدام التقنية
المتخفية . غير أنه يتعين أن نستعرض فى هذا المجال لكى ندرك مدى
اهمية تلك اللقطة الخاصة باللقاء الفاشل فى تهيئة المتفرج فى القاعة
وجذبه لكى يكون رد فعله طبيعيا عن طريق تبادل النظرات بين نجميه
المفضلين . وهذه اللقطة الترافلنج غير المحسوسة التى تقدم للمتفرج
جانيت ماكدونالد وهى تتجول وسط جمهور سان فرانسيسكو صاحب
تستغرق ٢٧ ثانية (٦٧٠ صورة) . غير أنه لم ينقض أكثر من عشر
ثوان بعد بداية اللقطة ، وهى بالطبع عشر ثوان للتأمل فى الممثلة ، حتى
تنجذب أنظار المتفرج الى يمين الشاشة لتستقبل كلارك جيبيل الذى راح
يدخل مجال الشاشة . وابتداء من تلك اللحظة حتى نهاية اللقطة التى
لم يتم خلالها تبادل النظرات بين النجمين لكى يتعرف كل منهما على
الآخر ، ستتتقل نظرات رواد قاعة العرض بشكل غير محسوس بين
جانبى الشاشة الأيمن والأيسر . انه نوع من المجال / المجال المقابل
يضطلع به المتفرجون ، ويحدد ايقاع اللقطة بتوزيع أنظارهم بين اليسار
(حيز جانيت ماكدونالد) واليمين (حيز كلارك جيبيل) ، خاصة وأن
كلا من مضمون هذه اللقطة بأسرها وسلوك بطلى الفيلم لا يرمى الا الى
اثارة تردد نظرات المتفرجين من خلال لعبة كرة الطاولة البصرية هذه .

وعلىنا أن نحكم بأنفسنا . فكلارك جيبيل القادم من يمين الشاشة
مهدد بأن يجبر على التقهقر كلما مالت مشيته المتعجلة الى قطع المسافة
التي تفصله عن الممثلة . وقد تم ذلك مرتين بالأخص : فى المرة الأولى
عندما اجتاحت مجال الشاشة من اليسار الى اليمين جمع من البهارة
المرحين والصاخبين ، مما اضطر الممثل الى التراجع حتى انه أخفى عن
أنظارنا لبضعة ثوان ، وبالمذاق فى اللحظة التى كاد أن يلحق فيها بمجال
الممثلة على اليسار ، وفى المرة الثانية عندما أقبلت امرأة بدينة ومتحمسة ،

فسدت الشاشة تماما بظهورها وحجبت الممثل وعرقلت حركته مع انه كان على مقربة من المثلة فى وسط الشاشة ، اى فى حدود موقع يمكن ان يتم فيه اللقاء . ومن الملاحظ انه فى كل مرة يعطل فيها مساره ضغط الجمهور حتى انه يختفى عن الأنظار ، هناك اناس يحيونه او ينادونه او يتعرفون على شخص تحت اسم بلاكى .

اما جانيت ماك دونالد التى تشغل يسار اللقطة فتسير كما لو كانت منومة (يبدو عليها الانهاك وهى تائهة وسط زحام عامة الناس) . وهى على وشك الاختفاء بشكل متواصل خارج مجال الشاشة ، خاصة فى كل مرة يصبح فيها كلارك جيبل على مقربة منها بينما تعيده الى يمين الشاشة موجات متتالية من الناس . اما جانيت ماك دونالد التى لا يعرفها أحد من جمهور سان فرانسيسكو ولا ينظر اليها ، فهى معروفة تماما لرواد قاعات السينما الذين يعبدونها ويحيطونها بنظراتهم المنبهة . وما يزيد من تشوقهم الى رؤيتها انتظار اللقطة التى تظهر فيها ، خاصة منذ عرض الصور الأولى لمقدمة الفيلم التى اعلنت ن قدومها بالاسلوب البراق الذى كانت تتبعه استوديوهات الثلاثينيات .

(شعار الأسد)

مشرو - جولدوين - ماير

يقدم

كلارك جانيت

و

جيبل ماك دونالد

فى

سان فرانسيسكو

ويتعين ان نذكر الكاميرا وعيني المتفرج تتحرك فى ترافلنج راسى لالتقاط تلك الرزمة الساحرة : الأسد الشهير ، شعار الاستوديو الكبير ، ثم اسما النجمين ، لكى تستقر بعد ذلك على عنوان الفيلم . وهكذا تدفع جبهة الى الاقرار بأن هذا الاستوديو القدير يرسل لنا من علياء سمائه المرصعة بالنجوم نجمين لامعين يشركهما فى هذا الفيلم المتميز . ولنلاحظ ايضا ان اسما النجمين لا يهبطان احدهما تلو الآخر ، بل معا كما لو كان كل منهما يمسك بيد الآخر ، او كما لو كان كل منهما يوجه نظره للآخر فى نفس اللقطة .

والمشاهدون الذين كانوا يترقبون ظهور النجمة التي تحمل لقب « معبودة أمريكا » ، كانوا ينتظرون في الوقت نفسه بطل هوليود الكبير الذي أطلقوا عليه لقب « الملك » . غير أنهم استقبلوا كلارك جيبيل بسرور بالغ لأنه دخل في الفيلم من قبل ، من باب قاعة العرض ، كما سبق أن ذكرنا ، مندوبا عن المتفرجين لكي يأتي بعد ذلك بقليل من الجانب الأيمن للنقطة ، أي من خارج مجال الفيلم ليلتقي بجانيت ماكدونالد . إنها النجمة التي تكفي نظرة واحدة من بطل الفيلم لكي ندرک (نحن الذين لا حول لنا ولا قوة) أننا نعرف منذ بداية اللقطة أنها في حاجة ملحة إلى من يفيثها .

وقد رتب المصورون والمتعاونون معهم كل شيء لكي يفرز المتفرج في داخل نفسه بنية لقطة رد الفعل ، قبل أن ترسخ بصفة دائمة على الشاشة . ومن هنا يتبين لنا بشكل أفضل السبب العميق وغير المعلن لتقنية اللا مرئي لكونها تتحقق دون أن ندری . فهذه التقنية تتخفي بطريقة نمونجية في بداية فيلم سان فرانسيسكو بينما لم يصبح الممثلون بعد شخصيات معروفة الهوية تؤدي أدوارا محددة ، وذلك لكي تترايط العمليات التقنية من داخلنا نحن ، وتصبح جزءا من كياننا كمتفرجين و « من روحنا » كما قال إيجار موران . وبعبارة أوضح لكي تعمل حركات الترافلنج والتوجه نحو اليمين أو اليسار و « الزوم » المقرب حتى بلوغ اللقطات الكبيرة المبهرة ، دون أن ندری وفي لا وعينا . والأهم من ذلك أن ينمو لدينا الانطباع بأننا نخلق بأنفسنا البنية الأساسية للمجال والمجال المقابل عندما سيستدعى الأمر ظهور تلك البنية ، أي ابتداء من اللحظة التي سنعرف فيها هوية الممثلين وأسماءهم لكي يؤدوا أدوارهم في الرواية . وبعبارة أخرى يجب أن يتمرن المتفرج على بنية المشاهد / المشاهد من خلال النجمين قبل أن يتقمص كل منهما شخصيته ويعكفان على تبادل النظرات . ولزید من الايضاح يتم ذلك من أجل الحفاظ على خدعة تخفي التقنية وتحقيق ذلك الانطباع العجيب بواقعية الرواية .

ولو درسنا جيدا تلك اللقطة الفريدة المتمثلة في عدم وقوع نظر جانيت مكدونالد وكلارك جيبيل ، كل منهما على نظير الآخر لأدركنا إلى أي مدى تقوم الاضاعة بدور كبير للغاية حتى يبدو أنها أثارت قضية نظرية التقنية الخفية . وسنلاحظ في هذه اللقطة نصف الجامعة حرص الكاميرا على أن يكون كل من النجمين بعيدا عن الآخر في ظل عدم تعارفهما وهما في الشارع . وإذا كان المونتاج لا يتدخل لإبراز أي منهما ، إلا أنه يتبين لنا أن وجهيهما مضاءان بقدر أكبر بالمقارنة مع الشخصيات الأخرى المحيطة بهم . ويشعر المرء بذلك عندما يفحص تلك

اللقطة على المافويلا أو بواسطة الفيديو . غير أن ذلك التدخل التقنى يمر دون أن يلحظه أحد عندما نشاهد اللقطة فى الظروف العادية ، فى قاعة العرض ، وذلك لمسبب بسيط وهو أننا نرجو كمتفرجين أن يهل علينا ذلك اللعمان الخاص والجسد على الشاشة المضيئة .

وهكذا نكون مهينين للانتهاء من لقطة عدم تحقيق اللقاء بين الممثلين . فبعد المحاولتين الفاشلتين اللتين أقدم عليها كلارك جيلل للانتقال الى يسار الشاشة ، كما سبق أن رأينا ، أصبح أخيرا خلف جانيت ماكسونالد مباشرة ، نتيجة ضغوط الحشد واندفاعاته ، فاقترب منها حتى كاد أن يلمسها ، بل انه استند اليها برفق وهو يمد مرفقه نحوها . وهو يواصل سيره بجوارها لوضع ثوان ثم ينجح فى الافلات من الزحام بالتحول يسارا نحو وسط الشاشة بينما يجرف المتزاحمون جانيت مكسونالد نحو الاتجاه المضاد فى خلفية اللقطة . وطوال تلك المناورة ، لم تلتق نظرات النجمين ولو للحظة واحدة ، حتى أننا نلاحظ أن كلارك جيلل تعتمد ألا يتجه نظره نحو الجانب الذى توجد به النجمة بناء على تعليمات المخرج ، لكى لا نحرّم من دورنا كمتفرجين محظوظين فى تلك المرحلة الحاسمة . ونحن نؤدى هذا الدور بالطبع فى تلك اللحظة المباركة التى أصبح فيها النجمان جنباً الى جنب على غرار اسميهما عندما ظهرا فى مقدمة الفيلم ، ولكن كما لو كان الأمر مجرد مصادفة ناجمة عن ازدحام الشارع ، فأصبحا يحتلان وسط اللقطة ، فضلا عن أن وجهيهما باتا مضيئين خلسة فى تلك اللحظة بالذات . ومن الواضح أن المتفرج كف هو أيضا عن التجوال بنظره من اليسار الى اليمين ومن اليمين الى اليسار ، وانه بلغ هدفه الذى استقر على النجمين وقد أصبحا قريبين للغاية من بعضهما ، بل وكادا أن يتلامسا ، ولم يعد ينتظر سوى أن يتحقق على الشاشة ما أعده هو بنفسه وديره وسط ظلام قاعة العرض الدامس ، أى تبادلها للنظرات . ولكن المتفرج لا يريد ذلك الالتقاء ، وتلك هى الحيلة السينمائية الماكرة ، لأنه يريد اللقاء بين شخصيتى الرواية لا اللقاء بين النجمين . فهو يتطلع الى القصة بكل جوارحه كمتفرج . وعندما يبتعد النجمان كل منهما عن الآخر فى نهاية اللقطة ، بعد أن كانا متقاربين للغاية ، يشعر المتفرج بالاطمئنان ، دون أن يدري، ربما أيضا عن طريق اللاوعى الجماعى ، فهو سيحصل على حقه لقاء ما دفع سلفا فى شباك السينما . لقد ظهر النجمان بما فيه الكفاية وآن الألوان لأن يؤدى دورهما فى الفيلم .

تعتمد السينما الكلاسيكية الهوليودية بأسرها على التحول غير المرئى للنجم الى شخصية تؤدى دورها من خلال تواطؤ المتفرج معها

(وفى رأى أن هذه السينما تشكل جوهر الفن السينمائى) • وتلك هى الظاهرة التى حاولت أن اتفهمها قبل ذلك ببضع صفحات ، فأوضحت أن المسار الأفقى لجرييات القصة فى خط متصل من خلال المجالات والمجالات المقابلة يتحول تدريجيا الى مسار رأسى للشاشة مع القاعة •

ولنعد الى تحليلي • نحن نعلم الآن اسم الشخصية التى يستعد كلارك جيبيل لأدائها فى سان فرانسيسكو ، ذلك الفيلم المتميز • فمئذ بداية ظهوره وحتى اللقطة التى تعرضنا لها كانت شخصيات ثانوية عديدة قد تعرقت عليه فى الطريق وحيته فى أغلب الأحوال باسم بلاكى ، وأحيانا باسم السيد نورتون • وجرت تلك التحيات بقدر كبير من الود والاحترام • قبلأى هذا شخصية مهمة فى المدينة ، تحظى بحب معارفها • ولذا فهو يصبح الى حد ما بالنسبة للشخصيات التى يصادفها فى الفيلم ، نفس ما يشعر به المتفرجون ازاءه فى قاعة العرض • وهكذا تحولت الشاشة فيما يتعلق بشخصه الى مرآة للقاعة •

أما جانيت ماك دونالد فهى غير معروفة بالمرّة لأهل المدينة الذين يزاحموننا ، وذلك على عكس كلارك جيبيل • وهكذا تبدو الشاشة فى تعارض تام مع قاعة العرض مما يعنى أن هذه النجمة السينمائية معروضة بشكل مباشر على المتفرجين وحدهم لكى تصبح فريسة لأنظارهم ، وحتى يتدربوا على مشاهدة النجمة • والواقع أن سيرها وسط جمهور الشاشة دون أن يلحظها أحد يؤجج نظرة القاعة اليها ، كما أن جهل كلارك جيبيل شخصيا بجانيت ماك دونالد هذه ، شأنه فى ذلك شأن جمهور الشاشة الذى لا يدرى شيئا عن دورها المهم فى الرواية ، مع أنه ما جاء فى الفيلم الا ليصحبها فى أحداثه ، يثير حاجتنا الى النظر اليها ويحدد نهائيا وفى نفس الوقت وضعنا كمشاهدين • ولكن لنذهب الى أبعد من ذلك : فماذا تكشف لدينا عنها مع بداية تعرفنا عليها ؟ أنها متعبة وهشة • والواقع أنه يبدو عليها أنها لم يعد لديها القوة لمواصلة الطريق وأنها تركت الأمر لجمهور المحققين الذين يزاحموننا ويفهمونها من كافة النواحي فى آن واحد • ونحن لسنا فقط أول من استقبل هذه النجمة على الشاشة ولكنها تظهر أمامنا ضعيفة قابلة للنيل منها ، حتى أنه عندما اعتمد عليها كلارك جيبيل بنفس الطريقة التى اتبعها آخرون للتخلص من الزحام ، فإن رد فعلنا الغريزى يكون تصحيح حركة البطل ومساندة البطلة حتى لا يغمى عليها •

وهكذا أدركنا ، نحن المتفرجين ، أننا الوحيدون الذين تعرفوا على جانيت ماك دونالد عند ظهورها لأول مرة فى الفيلم • وقد جرى ذلك

لكى يتكون لدينا الانطباع باننا حظينا بأولوية رؤيتها ، بل اننا مشاهدوها
الوحيدون الى أن يتوجه بلاكى بناظره نحوها ، لكى لا تبعد بعد ذلك
عيناه عنها حتى نهاية الفيلم . وسيسهم ذلك فى أن يخلق لدينا ، فى كل
المشاهد التالية ، الاحساس باننا ننظر اليها من خلال نظرة بلاكى .
ويتعين بالضرورة أن تستيقظ نظرتنا الى جانيت ماك دونالد فى كل لقطة
من لقطات الفيلم ، نظرة النجم المدعو بلاكى اليها . ويجب أن نلاحظ اننا
نتمتع بميزة كبيرة بالنسبة لبلاكى منذ البداية ، وهى ميزة اختلقها
الاستوديو وراح يستغلها الى أقصى حد . فهذه الفتاة التى ستفقد بعد
قليل ماري بليك فى عينى بلاكى لن تكون سوى ذلك بالنسبة له بينما
ستظل دائما فى أعيننا جانيت ماك دونالد ، النجمة العظيمة ، « معبودة
أمريكا » ذات الوجه الملائكى والصوت الذهبى .

ولذا فقد استغرق ذلك بعض الوقت - ثلاثة مشاهد فى الواقع -
لكى تنغمس جانيت ماك دونالد شخصيتها فى الفيلم وتقصص لنا ولبلاكى
فى نفس المناسبة عن اسمها مصحوبا بإفادة مختصرة عن سيرتها الذاتية .
ومن مصلحة الاستوديو أن يتسرك الفيلم فى حالة « محلك سر » حتى يهيء
الفرصة للمقابلة لكى تسعد وحدها بمشاهدة جانيت ماك دونالد والتمتع
بأن تترع عينيها برؤيتها ، وذلك على حساب جمهور الشاشة اللامبالي .
وتلك هى الحيلة المثالية للتستر على التقنية ولاثارة الاحساس الأبوى
لدى جمهور القاعة .

ويعود شرف القاء النظرة الأولى على معبودتنا جانيت ماك دونالد
الى المساعد الأيمن لبلاكى ، الرجل المسئول عن استبواب النظام فى الملهى
الليلي المسمى « باراديس » لكى يستند اليها رسميا دورها فى قصة
الفيلم ، وسرعان ما سيتبين لنا أن هذا الشخص يشكل عنصرا كوميديا
لا يتردد فى التعامل بصراحة : فقد سبق أن رأيناه وهو يطرد من الملهى
عميلا غير مرغوب فى وجوده بعد أن شل حركته بلكمة مباشرة تلقاها فى
فكه . أما نظراته المصوبة الى جانيت ماك دونالد فهى مباشرة وسوقية . ومن
الواضح أن الفتاة تروق له ، كما أنه من الجلى أيضا أن ما يعجبه فيها
ليس الا جانبها ضئيلا وقليل الشأن بالمقارنة مع مزاياها العديدة التى
لا يعلمها أحد سوانا نحن المتفرجين . ويجدر بنا أن نلاحظ بخصوص
النظرات الأولى للمقابلة على النجمة أنها وإن كانت موجهة بكل صراحة
ووضوح من جانب المساعد الأيمن لبلاكى ، الا أنها ليست متقنة تماما من
الناحية الفنية . فهى لقطة واحدة مقرية للصدر محايدة وثابتة ، تظهر
فيها الشخصيتان من الجانب : جانيت على يمين الصورة والفتوة على
يسارها ، وذلك بغية افساح المجال لأول حوار حقيقى فى الرواية .

ويتعين أن نوضح نقاطا ثلاثا بخصوص هذه اللقطة : أولا ، لم تقترب الكاميرا من الشخصيتين الا لكي نتمكن من سماع ما تقولان وسط ضجيج الملهى ، وبالأخص ما تقوله النجمة . وتلك هى المرة الأولى التى نستمع فيها منذ بداية الفيلم الى صوت جانيت ماك دونالد الشهير (وهكذا يجرى تشويقنا بسماع صوتها قبل أن تقدم لنا اغانيها) . وعليه تمر تلك اللقطة المقربة دون أن نلاحظها . ثم انه لا مجال للتعريف بهوية الشخصيتين فى هذه اللحظة باستخدام اللقطة الكبيرة للمجال والمجال المقابل ، نظرا لأن فتوة الملهى ليس سوى مؤوس لا يمكن أن يعتبره المشاهد شخصية مهمة فهو مجرد همزة وصل مناسبة لنظرات المتفرجين . مما يحول دون تعارض ذلك مع القاعدة الذهبية لتخفى التقنية . فلا مجال إذن لأن يحظى بلقطة كبيرة كمشاهد للنجمة . وأخيرا ، كانت النجمة تحاول طوال تلك اللقطة الوحيدة أن تشرح للفتوة أنها لا تريد شيئا سوى مقابلة صاحب الملهى ومديره ، بينما كان محدثها ، الذى بدأ مشدوها بكل وضوح ازاء جمال جسدها ، يجيل بصره من وجهها حتى ساقها أربع مرات ويتفحصها بشكل صارخ مثير للسخرية .

وبوسعنا الآن معالجة الجزء الأخير من تحليلنا والخوض فى معالجة اللقطات الكبيرة للمجال والمجال المقابل ، والقطات ولقطات رد الفعل ، وهى التقنية التى تشكل ، كما نعرف ، البنية الأساسية لتنفيذ الفن السينمائى ، مع حرصها على أن تظل غير مرئية ، كما هو مقرر فى السينما الهوليودية الكلاسيكية .

وقبل اللقاء الأول بين مارى (جانيت مكدونالد) وبلاكى الذى ظهر فى بداية الفيلم لكي ينتظرها معنا ، هناك لقطتان تمتزج احدهما بالآخرى بيسر وتواصل رائع مع اللقطة التى درسناها من قبل . فالفتوة الذى يقف فى اقناع البطلة بالجلوس معه حول مائدة لمشاركته فى احتساء مشروب ، يوافق على مطلبها ويقودها بكل همة بين موائد المدعوين الى المكان الذى يوجد فيه بلاكى ، صاحب الملهى . وتكتفى الكاميرا هنا بالالتفاف من اليسار الى اليمين . ومن اليمين الى اليسار لتصبحهما فى جولتهما ، فتلفى بذلك حركتها الجانبية بالترافلنج . غير أن ما يدفع بالأخص الى الغناء انتقال الكاميرا من مكانها ، يتمثل فى رغبة الجمهور التى لا تقاوم فى التقدم نحو الموقع الذى سيتم فيه اللقاء بين النجمين . ولكن ينمى القطع مع اللقطة التالية بطريقة غير ملحوظة ، فان الكاميرا تسبق الى حد ما حركة الشخصيتين المتجهتين نحو مكان صاحب الملهى وتتوقف بعد ذلك . وهنا يتم القطع عند الغرفة الصغيرة

المؤدية الى مقصورة بلاكى والتي تستخدم كقاعة انتظار (انتظارنا نحن) . وهذا القطع غير ملحوظ فى واقع الامر . فنصف ثانية للقطعة الغرفة الخاوية تكفى مع ذلك لكى يتكون لدينا الانطباع باننا نستقبل ، نحن المشاهدين ، الشخصيتين اللتين دخلتا المثلث . ولا مجال للشك فى ان هذا الانطباع يعود الى كوننا نتعجل ذلك اللقاء بنفاد صبر وتشوق يفوق توقعات النجمة ، ولذا فاننا نتقدم بسرعة اكبر من سرعتها حتى اننا نسبها الى الغرفة الصغيرة وننتظرها هناك .

وقبل الانتقال الى اللقاء بين النجمين أقترح على القارئ لمحة قصيرة حول لحظة المقصورة ، بخصوص ما يمكن ان نسميه الحيز المسموح لنا به نحن المتفرجين قبل دخول الممثل . وما علينا الا ان نفكر فى أى فيلم آخر (باستثناء فيلم لجودار) لنجد ان تلك البنية متوفرة بكثرة وشائعة على أوسع نطاق حتى بات بوسعنا ان نعتبرها جزءا أساسيا من النظام السينمائى ، شأنها تقريبا شأن لحظة رد الفعل . وسيتبين لنا بعد لحظة انها فى جوهرها من نفس النوع . وربما كان مورناو ، الذى يقال عنه انه أحد أجداد السينما التجارية ، أول من استخدم هذه اللقطة بانتظام وأكسبها ذلك الشكل الذى يدفع المشاهد الى التواجد مسبقا فى المكان حيث ينتظر قدوم الممثل . ففى فيلم فاوست (اخراج مورناو ، ١٩٢٦) نجد ان العالم العجوز ينتابه الرعب امام مفيسستوفلس الذى أوجده هو بنفسه ، فيلوذ بالفرار نحو مسكنه . وتتخلل مشهد الفرار لقطات فارغة تعرض أمامنا قبل وصوله اليها : جزءا من الطريق ، واجهة البيت ، بئر السلم ، باب المكتب . الخ . وهكذا نكون قد سبقنا فاوست . ولما كنا على دراية بالاماكن التى نعلم انه سيفد اليها ، فاننا نستمتع مقدما بما نتوقع من مواقف وتصرفات عرفناها اصلا من خلال الصور الاولى . وهكذا يخيّل لنا ، نحن المشاهدين ، اننا تبادلنا اماكننا مع الممثل لكى نسوقه على نحو أفضل الى مجاله لنربطه به ، أى باختصار ، لكى نجعل مسار الرواية محتوما بقدر كبير . ونحن نعلم ان مورناو لم يعمل ، شأنه شأن لانج على أية حال ، على تنفيذ هذا النوع من المونتاج لمجرد جعل القطع غير مرئى وبالقائى لربط المتفرج بسير أحداث الرواية . فهذا المونتاج كان يرمى الى التعبير عن ضحية المصير المأسوى الذى كانت تعاني منه المانيا فى عهد جمهورية فايمار .

ولنفحص الآن اللقطة التى سيتم فيها اللقاء بين النجمين الكبيرين ومواجهة كل منهما للآخر ، ذلك ان الفيلم يستعد فى الواقع لتعويدينا على المجال / المجال المقابل . وتعتبر هذه اللقطة إحدى روائع تخفى

التقنية • ولنعد الى الأذهان بقدر من التفاصيل اللقطة التى سبقتها • فنحن فى الغرفة الصغيرة المؤدية الى المقصورة التى يوجد بها بلاكى (خارج مجالنا اذن فى صحبة جانيت ماك دونالد والفتوة) ومن الجدير بالملاحظة أن الفتوة يؤدى هنا مهمة مناقضة لوظيفته المعتادة ، فهو لا يخلص الملهى من الدخلاء بل يحضر جانيت الينا (لكلاك جيبيل) وهو يشير اليها بالانتظار قليلا ثم يضع حقيبتها التى حملها عنها على الأرض ، ويضيع ستارا على يمينها وهو ينهض ليهم بالدخول فى مقصورة بلاكى • وفى هذه اللقطة بالذات يتم القطع لتليها اللقطة التى سيتم فيها اللقاء • انه قطع فى الحركة غير ملحوظ اطلاقا لأن الكاميرا المركزة على الستار من زاوية المقصورة ، تضم بلاكى فى مسارها وتستقبل الفتوة الذى يظهر فيها • ومع أن القطع تم اثناء الحركة لكى لا يكون مرئيا ، الا أن زاوية التصوير انقلبت تماما بحيث أصبح تغيير المكان أمرا جديدا • ويجب أن نعترف بأن هذا القطع جرى • وإذا كنا لا نلاحظه فان ذلك يرجع الى لجوئه مرة أخرى الى نموذج الحيز المتوقع مثل النجمة فيه ، ولكن بطريقة واضحة وملحة • فقد أتاح ذلك القطع الفرصة لاحالة النجمة ، التى نتجمل لحظة ظهورها الى جانب جيبيل مباشرة ، الى خارج المجال ، مما يؤجج رغبتنا فى مشاهدتها بسبب ابتعادها فجأة عن انظارنا حتى اننا نكاد نفقد صبرنا • لقد تغير الوضع تماما فلم يعد جيبيل غائبا ونحن نسوق اليه بسرعة جانيت ماك دونالد • بل ان جانيت نفسها هى التى اختفت فى مجال الشاشة بينما كنا نتتظر ظهورها من جديد فى صحبة جيبيل الذى لحق بنا فى مجال الشاشة • ولنوضح ، رغم ما قد يكون فى ذلك من تكرار ، أن انتظار جانيت ماك دونالد فى مقصورة بلاكى الذى سيستغرق عشر ثوان ، كان قد تم الاعداد له بلباقة شديدة عن طريق لقطة غرفة الانتظار التى سبقنا اليها الممثلة بنصف ثانية قبل دخولها •

ويجب أن نتفهم جيدا انه من الضرورى أن نكون قد انتقلنا الى حيز بلاكى لاستقبال جانيت ماك دونالد لكى تؤدى دور مارى بليك • فنحن فى مقدمة المعنيين بتلك القصة التى بدأت أحداثها تتلاحق • كما اننا نحن الذين نصوب نظراتنا (مشاهدون ومشاهدات) الى النجمة من خلال نظرات بلاكى •

وعلى أية حال فان لقطة اللقاء أعدت بكل عناية (ونقصد هنا أيضا وبشكل خاص التخطيط الزمانى والمكانى لها) فبلاكى جالس وحده امام طاولة على يسار الكادر • وهو يقابع بنظرة جانبية ما يدور فى الحانة ، خارج اطار الشاشة • والفتوة الواقف خلفه يقول له فى اذنه بعد أن

أصبح نصف جسمه فى المقصورة : « يا بلاكى هناك فتاة تطلب عملا ..
وهى تستحق أن تلقى عليها نظرة » ، وهو يمسك الستار بيمنه كما لو
كان يستعد للانصراف . أما بلاكى الذى استدار نحو الفتوة فى لحظة
ظهوره فى المقصورة فيسهم بذلك فى استبعاد القطع ويرد بعد لحظة
تردد بإعادة توجيه نظرة جانبا نحو منظر الحانة ويقول له : « أدخلها » .
وعندئذ ينسحب الفتوة وراء الستار ليفصح الطريق أمام جانيت ماكدونالد
التي تظهر أمامنا مرة أخرى بعد ثمانية واحدة ، ولأول مرة بالنسبة
إبلاكى (وقد استغل جوني كارسون فيما بعد فكرة الستار هذه على
نطاق واسع ، كما سبق أن شاهدنا ذلك) ففتحه نحو الحيز الوحيد
الخالى ، على يمين المقصورة ، حيث تلقف بلا حراك . أما الفتوة الذى
انسحب لأقسام المجال لدخول النجمة فيظهر لنا من جديد من خلال
فتحة الستار ، بين المشاهدة (يفتح الهاء) والمشاهد ، ويعوق بذلك تبادل
النظرات بين الطرفين لكى يقدم الشابة الى بلاكى قائلاً : « السيد
بلاكى ، صاحب الملهى » ، ويترك المقصورة . وليس هناك أى قطع فى
الثوانى العشرين التالية ولا أية حركة لعدسات التصوير . فلقطه المقصورة
تستمر كما كانت أصلا ويظل بلاكى على يسار الكادر أى الركن الذى
شغله أيضا الفتوة فى اللقطة الوحيدة للقاءه مع الشابة . وبقاء بلاكى
جالسا فى مكانه يشكل وضعا مهما بالنسبة لجرى الأحداث . أما جانيت
ماكدونالد فتظل متسمة فى مكانها على يمين الكادر . ونحن هنا بصدد
لقطة دارجة وروتينية فى المرحلة الأولى صالحة المتفوه بكلمات كلها
استخفاف وللنظرات اللامبالية التى يلقيها بلاكى على الشابة . وفى
المرحلة الثانية تكون اللقطة نصف جامعة لاتاحة الفرصة للمقترح لكى
تتنقل عيناه بين النجمين ويواصل فى اللفة نفس الحركة التى تمت فى
اللقطة الخاصة بجمهور المحتفلين التى درسناها من قبل .

لقد تعرف المتفرج بما فيه الكفاية على بلاكى فى المشهد الذى
سبق مباشرة استقبال الفتوة لجانيت كما توفر له متسع من الوقت
لملاحظة سلوكه مع النساء . وقد تم تدبير هذا المشهد لافادتنا بأن بلاكى
يحظى بشعبية بين النساء اللواتى يلقفن حوله ويحاولن لفت أنظاره ،
ولكى نتعرف على خليلته بين يتي الواقعة تحت سيطرته والمستسلمة
لنزواته رغم معاناتها من تعنيفه ، كما لو كانت فتاة صغيرة فى مواجهة
أبيها .

وهكذا فأننا لا ندهش فى الواقع لسلوك بلاكى فى المقصورة .
فهو لا يبالي بتلك المجهولة التى جاءت تستجدى عملا ولا يتكرم حتى
برفع رأسه ، ويترك عينيه مسدلتين بإهمال عند مستوى ساقيها . وهو

يشرفها بهذه المناسبة بنظرات مختصرة نحو ساقها لا لسبب سوى إصداره أمرا لها بأن تطلعه عليهما . . وتكرر له جانبتي مرتين أنها مغنية وأنها لم تأت لعرض خدماتها كراقصة . ومن الواضح أن بلاكي لا يستجيب لتلك الاقادة ، مما يضطرها في نهاية المطاف الى تنفيذ أمره والكشف عن ساقها اللتين يرى أنهما تحيقتان للغاية بالنسبة للملهي الليلي الذي يمتلكه . ويقرر بلاكي بنفس اللامبالاة والازدراء أن يتحقق من مزاعمها . ولما كان قد تنبه الى أن الجوقة الموسيقية بدأت في عزف مقطوعة ، جاءت في الوقت المناسب فانه يسألها ما اذا كانت تعرفها . ويطلب منها أن تغنى فترد عليه بالإيجاب . وهنا تبدأ اللقطة الكبيرة .

ولكن قبل أن ندرس هذه اللقطة ولكي ندرك على نحو أفضل مدى تأثيرها نسوق كلمة أخيرة حول اللقطة التي استغرقت عشرين ثانية وشهدت اللقاء بين جانيت ماك دونالد وكلارك جيبل . فجلوس النجم أمام النجمة الواقعة له أهميته الاستراتيجية ، وذلك لسببين . ولنفحص أحد السببين ونترك الآخر للحظة عندما نعود الى اللقطات الكبيرة . فجلوس كلارك جيبل يهيء كل الحيز فوق رأسه لجانيت ماك دونالد ويوفر للمعترج في نفس الوقت متصعا من الوقت ليصمق فيها . ومن جهة أخرى تتجه أنظارنا رغما عنا نحو الحيز الذي تحتله المثلة وتستقر عليه بقوة خاصة وأن كلارك جيبل الممثل الشهير ، والمشاهد الرسمي والتميز مصر على أن يؤدي دور بلاكي الجاف المشاعر الذي لا يلاحظ مدى جانبية جانيت الصارخة . فعيوننا مرفوعة باستمرار نحو النجمة لتعويض غياب نظرات بلاكي . . ونحن نثبت أنظارنا على وجه جانيت ماك دونالد لأن ذلك الوجه المرتسم على يمين الكادر وفوق رأس بلاكي يحتل المركز المتميز الذي تنجذب اليه الانتظار بشكل طبيعي ، ثم لأنه الموضع الذي سيأتي منه الغناء الذي انتظرناه طويلا واقترحت جانيت علينا وعلى بلاكي أن نستمع اليه ، بينما تتباعد نظرات كلارك جيبل بحماقة ناحية ساقها .

ولذا فان ظهور أول لقطة كبيرة في الفيلم ، خصصت بالطبع لوجه جانيت ماك دونالد ، لم يكن مفروضا علينا عن طريق التقنية أو مقصص المونتير ، بل هو نتاج لمشاعر المتفرجين التي انعكست ، بلا تردد على الشاشة . وتتواصل اللقطة الكبيرة طوال اثنتى عشرة ثانية ، وهي مدة تعادل ما بين ثلاثة وستة أمثال مدة أية لقطة كبيرة أخرى في هذا المشهد . وفي هذه اللقطة تستجيب الشابة لدعوة بلاكي الروتينية لاختبار صوتها ، مما يرضى رغبتنا المكبوتة طويلا في رؤية وجه النجمة عن قرب والاستماع الى غنائها . ولذا تتواصل نظرتنا الى جانيت

ماكسونالد ، وتتجاوز نظرتنا الى كلارك جيبل اكثر من اى وقت مضى .
وهكذا ندرك من الآن فصاعدا أن تخفى التقنية يعود الى حد كبير الى
تاخر نظرة مشاهد الشاشة بالمقارنة مع المشاهد فى القاعة .

ويتعين أن نفحص تلك اللقطة الكبيرة الاولى عن كتب لأنها تحدد
اللقطات الأخرى الكبيرة فى المشهد وتلقى الضوء على تضمنها مجالا
مقابلا فى الرواية ، كما أنها تحيطنا علما بالطريقة البارة للفاية ،
ان لم تكن مضللة ، التى دسها علينا بعض المؤسسين الأمريكيين ذوى
الصمعة الأسطورية . وقد سبق أن أوردت أحد السببين اللذين دفعنا
الى اختيار وضع الجلوس بالنسبة لبلاكى فى مقصورته . أما السبب
الأخر فهو أن اللقطة الكبيرة التى تظهر فيها جانيت ماكسونالد تم
تصويرها الى حد ما من أسفل الى أعلى من وجهة نظر بلاكى . وهكذا
يبدو أن الجالس على كرسيه هو الذى يرفع رأسه ليرى وجه الشابة
ويتبين له مدى القلق المرتسم على محياها ويتعاطف مع ترددها ثم يستمع
الى صوتها وسط نشوتنا . بيد أننا نعلم أن بلاكى غير معنى بالمشابة
وأنه يعتقد أنها تتصنع السذاجة لأنها تريد أن تستقله (وسيعرب عن
ذلك بوضوح فى المشهد الذى سيلى مشهد المقصورة) . ولذا فهو أبعد
من أن ينظر اليها كما لو كان بصره مركزا عليها ، بل انه لا يفضل
عليها بنظرة شخصية الى حد ما ويظل رأسه غير مرفوع وعيناه مثبتتين
على يديه المعتمدتين على الطاولة .

وقد يتبادر الى اذهاننا فى الوهلة الاولى أننا بصدد تناقض مع
تقنية المونتاج المتخفى . فالتمسك بقاعدة تخفى التقنية كان يقتضى من
بلاكى أن يرفع رأسه على الأقل ثم جفنيه نحوها فى نهاية اللقطة نصف
الجامعة حتى ولو كان غير مهتم بها وذلك ليمهد الطريق أمام اللقطة
الكبيرة التى تليها ، بغية توفير الاتسياب من حركة الى حركة حتى
تبدو وكأنها زهرة تنبثق من عودها . غير أنه يتبين لنا من التدقيق فى
الأمر أن التقنية المتخفية تعمل على خير وجه رغم غياب التواصل بين
اللقطتين . فنحن المعينون بالنظر الى جانيت ماكسونالد التى ستغنى كما
أننا لم نكف فى الواقع عن مد انتظارنا نحوها منذ لحظة دخولها المقصورة
حيث أصبحت لأول مرة فى متناول عيوننا . وما كان يمكن أن يكون
الأمر على خلاف ذلك لأننا نحن الذين انتجناها ونحن الوحيدون الذين
نعرف حقيقة هويتها منذ بداية الرواية ، وننتظر بصبر نافذ فى ظلام القاعة
الاستماع الى صوتها الذهبى . انها بالذات لقطة كبيرة تتجاوز رأس
بلاكى ونظرتة وترضينا نحن ، ولكننا نسوق بلاكى فى الوقت نفسه فى
مسارنا والا لما كانت هناك قصة سينمائية ، اللهم الا اذا رفع الممثل

– الوسيط رأسه وفتح عينيه مثلنا ومعنا • والواقع أن الأمر قد يبدو غريبا في نهاية المطاف ولكن ، بعد أن قبلنا أن يأتي إلينا كلارك جيبيل شخصيا ، ولكن في صورة بلاكي ، أصبحنا مكلفين على ما يبدو بالعمل طوال الفيلم من أجل أن تعود شخصية بلاكي من جديد كلارك جيبيل ذاته • فنحن الذين نخلق بانفسنا النجوم ونحن قابعون في مقاعد القاعة المظلمة أمام الشاشة •

وبناء على ذلك يهمننا إذن أن تتمهل جانيت ماك دونالد وأن تؤخر قيامها بتمثيل شخصيتها في الفيلم • ومن خلال تقمصنا لشخصها دون علم بلاكي ، نسوق هذا الأخير خلفها (وخلقنا أيضا) • ولكن هذه اللقطة الكبيرة لجانيت ماك دونالد التي تفتح فمها لا للتحديث ولكن لكي تغني يجب ألا يرضى بها المتفرج إلى حد الرغبة في أن يستمر ذلك ، دون أن يشاء أى شيء آخر • ولا مجال بالطبع للخوف من هذه الناحية ، فنحن في السينما التي تفرض طبيعتها أن يكون المجال متلازما في صميمه مع المجال المقابل • ونظرا لأن هذه اللقطة الكبيرة لجانيت ماك دونالد تحتل كل حيز الشاشة وتطرد خارج حدودها كل ما كان يحيط بها من أشياء وأشخاص ، وبالأخص بلاكي الذي كان جالسا على راحته في اللقطة السابقة دون أن يؤدي بشكل سليم دوره كمشاهد للنجمة ، فانه كان يتعين أن تكون هذه اللقطة الكبيرة قصيرة الأجل وأن تنزوي أمام رد فعل بلاكي ، وبالأخص لكي يأتي رد الفعل هذا ويحتل بدوره كل المجال • ومعنى ذلك أننا عندما ننظر إلى المثلة وهي تغني في اللقطة الكبيرة فإننا نحل مؤقتا نظرتنا محل نظرة بلاكي الغائبة بشكل صارخ • فنظرتنا نحن نظرة بالنيابة • ولما كان ذلك يتم دون أن ندري ، فإننا لا نلاحظ القطع بين اللقطة نصف الجامعة واللقطة الكبيرة • ومع أننا نتأمل جانيت التي تغني من أجلنا ، فإننا نعلم لا شعوريا أنها تغني من أجل بلاكي الذي تريد أن يعجبه غناؤها حتى يلحقها بالعمل في ملهاه • ومن جهة أخرى فإننا مأسورون مقدما بجمال صوتها (وهو اعتراف منا بما كنا نعلم أصلا) ولذا ننتظر بكل جوارحنا رد فعل بلاكي في لقطة كبيرة حتى يمكننا أن نقرأ على وجهه مدى تأثير المغنية عليه •

غير أن اللقطة التالية ليست لقطة كبيرة لبلاكي ، بل لقطة نصف جامعة بنفس حجم ومعدن لقطة اللقاء في المقصورة التي جاءت قبل لقطة جانيت • والواقع أن هذه اللقطة تستعيد لقطة المقصورة ولكن بشكل معكوس • فجانيت ماك دونالد لا تزال واقفة ومنمنجة في الغناء ولكن على يسار الكادر وقد أولت ظهرها لنا ، بينما لم يغير بلاكي

جلسته وهو يحتل يمين الكادر ويواجه جانبتي والمُشاهدين . وفى منتصف الكادر تظهر الموائد وراقصات الملهى . واللقطة مصورة من أعلى الى أسفل بقدر محدود وتتناقض بذلك مع اللقطة نصف الجامعة الأولى للمقصورة التى كانت مصورة من أسفل الى أعلى بقدر قليل . وبينما كانت اللقطة الأولى نصف الجامعة معروضة على المشاهد لكى يتأمل جانبتي ماكديونالد ، فاذا اللقطة الثانية نصف الجامعة لنفس المقصورة تقدم لنا بلاكى لكى يتمكن بدوره ، وعلى أثرنا ، من رفع عينيه نحوها ، وبالأخص لكى يتمكن من رؤيته وهو يشاهدها .

ولكن لو كان ذلك سبب تلك اللقطة لبدا لنا انه غير مجد ولكان من حقا أن نتساءل لماذا لم ينتقل المخرج مباشرة الى لقطة كبيرة لبلاكى وهو ينظر الى جانبتي خاصة وأن رد فعل بلاكى ينتظر من جانبنا بشدة نظرا لأنها أمتعنا وفتنتنا وهى وحدها فى الكادر ، وبالتالي ، فإن القطع بين لقطتين كبيرتين كان سيبر دون أن نلاحظه . لماذا إذن تلك اللقطة الوسيطة بين الطرفين ؟ لأنه وإن كان صحيحا أن على الممثل أن يحقق رغبات القاعة ، إلا أنه يتعين عليه أن يؤدى دوره كاملا كما لا يجوز أن يتلقى الأمر بتأدية الدور من جانب المتفرج . وشخصية بلاكى محددة بالنسبة لنا نحن الذين نرى جانبتي ماكديونالد الآن وهى تغنى على خشبة مسرح ملهى باراداييس (نراها من الخلف ، كما لو كانت متوجهة الى رواد الملهى) وهى تواجه فى نفس الوقت لبلاكى الذى لا يعرف تلك الفتاة التى تزعم أنها مغنية ويتعين عليها أن تثبت ذلك . ويجدر بنا أن نلاحظ أن هذه اللقطة المصورة من أعلى الى أسفل تقدم لنا بلاكى وهو جالس فى خلفية الكادر على اليمين وإلى حد ما فى عمق المجال ، وبالتالي فى موقع منخفض بالنسبة لجانبتي الواقفة أمامه عند الحافة اليسرى للكادر . وهكذا يتعين عليه أن يرفع عينيه نحوها (ونحونا) لكى يراها . وتستغرق هذه اللقطة خمس ثوان .

ومن الطبيعى والمنطقي ، لو كان ما قلته منذ لحظات صحيحا أن تكون اللقطة التالية لقطة كبيرة لجانبتي لكى نعرف جيدا أننا لسنا الوحيدين الذين ينظرون الى المغنية وأن بلاكى انضم إلينا وراح يتطلع إليها مثلنا بنفس القدر ، وكذلك لكى يجعل نظرتة مواكبة لنظرتنا بعد أن تركنا نحضر إليه الممثلة جانبتي ماكديونالد (ولتعد الى الأذهان أننا تطلعنا إليها وحدها فى القاعة خلال معظم الثسوانى العشرين التى استغرقتها اللقطة الكبيرة الأولى) وراح يدفعنا وراءه لاكتشاف شخصية مارى بليك . وتدوم تلك اللقطة الكبيرة أربع ثوان ، وهى تتواصل تماما بضربا وصوتيا مع اللقطة الأولى الكبيرة للممثلة .

وأخيرا أصبح من حقنا أن نشاهد اللقطة الكبيرة لرد فعل بلاكى التى تستغرق ثانيتين وتكاد تكون مجرد همزة وصل تنقل إلينا وتجسم ما رأيناه من جانب بلاكى فى اللقطة نصف الجامعة فى القصور - انها لقطة كبيرة توفر الاقتراب المطلوب فى لحظة وتقدم لنا تفاصيل نظرتة المشتهاة - وهذه النظرة متنبهة ولكن باردة ، ولم تلتق بعد بنظرتنا الى جانب ماكنونالد وان بادرت باظهار نجومية هذه الشابة المسماة مارى بليك والتى دخلت فى حياته منذ لحظات ، أى بعبارة اخرى نظرة دفعت الممثل الى اللحاق بالنجمة وسافقتا معه فى مجرى أحداث الفيلم .

وهذا التحليل الطول للمصور الأولى فى فيلم سان فرانسيسكو اتاح لنا الامكانية لكى نفهم بشكل افضل ظاهرة نظام النجومية الأمريكى فى عهد ازدهار السينما الهوليودية الكلاسيكية . وهناك جانبان رئيسيان برزا بوضوح فى تلك المرحلة : صيت النجوم الواسع النطاق خارج المجال السينمائى ، والتقنية الخفية التى تجعلهم يتفلقون خلصة فى نفوسنا فى نفس الوقت مع الرواية . وقد سبق أن ذكرت مباشرة قبل انطلاقى فى تحليل سان فرانسيسكو كيف أن التقنية الخفية توقفت الى أى مدى على شهرة النجوم خارج الاقلام وإلى أى درجة كان ذلك يغذى احساس المتفرج الذى يحتل مكانه خارج المجال . وسنرى بمزيد من الوضوح مدى متانة الصلة بين تلك العلاقات عندما سنتطرق فيما بعد الى اضطراب الاستوديوهات الى خلق واصطناع نجوم تحظى باعجاب الجمهور . ولنواصل الآن تفكيرنا المتعلق بالتأثير الأيديولوجى للتقنية الخفية التى بدأنا فى معالجتها فى مستهل تحليلنا لفيلم سان فرانسيسكو .

لقد تزايد تأثير السينما مع بلوغ التقنية أقصى درجات تخفيها . فالمزيد من تخفى التقنية يقابله المزيد من التأثير الأيديولوجى على المتفرج . فاذا كان همفرى بوجارت يقنعنا خلصة بشخصيته كيطل متحرر من الأوهام فى فيلم كازابلانكا (الدار البيضاء) وإذا كان يؤدى دوره بانتقان فأنما ذلك يرجع أساسا الى التقنية الخفية المستخدمة باستاذية ملحوظة حللها بحماس روبرت راي ، الأستاذ بجامعة فلوريدا فى كتابه اتجاه معين فى سينما هوليوود (يجب أن نذكر أن فيلم كازابلانكا تم انتاجه فى عام ١٩٤٢ ، مما يوضح تماما أن السينما الكلاسيكية الهوليودية لم تنحصر فى عقد الثلاثينيات وحده بل انها تهيمن على كل الانتاج السينمائى الأمريكى) . وقد حلل روبرت راي شفرة بعض مشاهد فيلم كازابلانكا واستخلص بدقة الايديولوجية التى يروج لها الفيلم ، وهو يعتبرها مرآة للخط الفكرى الأمريكى فى تلك الحقبة ، أى العودة الى الاعزالية والاحجام بشدة عن أية مشاركة

عملية في الحرب (البطل ريك الذي يمثل شخصيته همفري بوجسارت يضحى بنفسه ولكنه متمسك بموقفه المتباعد والمستخف ازاء النزاع الذي يهدد مستقبل أوروبا) . بيد أنه أهمل في رأيي أهم ما في هذه الظاهرة التي درسها ، وأعنى بذلك بث الأيديولوجية في ذهن المتفرج عن طريق تأثير التقنية الخفية .

وهذا الجانب الأيديولوجي أو الأسطوري الذي تبثه الأفلام في نفوسنا يهمنى في المقام الأول في هذا الكتاب المكرس لدراسة تأثير السينما الأمريكية المهيمن . فالتحليل الذي قدمته اللقطات الأولى لقيم سان فرانسيسكو لم يهدف إلا الى توضيح النفوذ الهائل الذي اكتسبته السينما الأمريكية عن طريق نجاحها في اخفاء تقنياتها الأساسية فقصة الحب البسيطة بين بلاكى نورتون ومارى بليك التي يحكيها لنا نجمانا المحبوبان لا تكتفى بأن تنقل إلينا الأساطير الشعبية الأمريكية الكبرى عن طريق شاشات دور العرض ، بل تتغلغل في نفوسنا من خلال التقنية الخفية وبنيتها وحركتها الحية . فالمجال والمجال المقابل للذات يتم توزيعهما ليخفيا ويظهرا البطل والبطلة كل بدوره ، كما شاهدنا ذلك من خلال التقدم الحثيث نحو اللقطة الكبيرة ، وكذلك المجال وخارج المجال (خارج الكادر) ، أصبحا يحكما إيقاع الفيلم وطبعا بنيته الازدواجية بل والمناوية (نسبة الى عقيدة الفارسي ماني القائمة على مبدأي الخير والشر) .

فهذه الحركة الخفية على الشاشة التي يسوقها إلينا المجال والمجال المقابل تحدد لنا إيقاعات ردود الفعل المتبادلة بين النجمين والتي تشكل أيضا ردود فعلنا نحن كما سبق أن رأينا . وعندما يتم ذلك التردد المكوكي مبكرا في الفيلم بين حيزين محددين بوضوح ومتعارضين أيديولوجيا : ملهى باراديس الليلي الشعبي والأمريكي الأصل الذي يتم عن فردية هلاكي البدائية والشعبية من جهة ، وأوبرا تيفولي الخاص بالنخبة والغريب عن القيم الأمريكية ، من جهة أخرى ، حيث يحتل فيه مركز الصدارة الشرير بورلي المعتمد في نفوذه وقرائه على المشاريع الاقتصادية الكبيرة التي لا تعرف الرجعة ، فإن عالم باراديس المؤلف هو المنتصر من خلال ردود أفعالنا العديدة ازاء بلاكى . ومع أن المتفرج يعيش فوق مقعده مع بلاكى وملهه الليلي ، فهو مدعو ، هو ويلاكي (وهذا ما تؤكد لقطه المقصورة المخططة كما يجب) الى رفع ناظريه وتوجيههما نحو الركن الذي تصوقهما اليه جانيت ماك دونالد ، وهذا الحيز الأيديولوجي الذي يستقطب المتفرج ومعه في مساره بلاكى الذي

تقرر له أن يتمص شخص كلارك جيبيل ، ليس الباراداييس ولا التيفولى ، بل الجمع السينمائي والجدلي للثنتين معا .

والشهد الأخير للفيلم يؤكد ويلور البيئة الايديولوجية التي يتحتم على المتفرج أن يرتكن اليها ويرتاح لها . فبعد الزلزال الذى دمر الباراداييس والتيفولى ، ومقتل بورلى الحقيقير ، صاحب العقليه غير الامريكية واقلت بلاكى من الموت ، فان الأب تيم ، القس ، هو الذى يصحب الأخير الى المكان الذى لجأت اليه مارى . فهذا القس كان راعى مارى طوال أحداث الفيلم . فهو الذى صان عقلا فى الباراداييس وفى التيفولى أيضا ، وتولى تدريجيا وبجدارة منصب مندوب المشاهدين فى قاعة العرض السينمائي . فقد حافظ بكل وضوح على مركز مارى سواء بالنسبة لبلاكى أو المتفرج ، باعتبارها المشاهدة (يفتح الهاء) المتميزة وراح يعد لنا على نار هادئة اللقطات الكبيرة لمارى ليقدّمها لنا على طبق من فضة . وفى النهاية نجد أمامنا ماك دونالد ، معبودة أمريكا ، وجيبيل « الملك » وكلا منهما ينظر للآخر ويلتقيان فى صميم قلوبنا مباشرة مع نظرة الأب تيم المنبهر . وهكذا جاؤا الينا وسواعدهم محملة بالأساطير بعد ساعتين من المحاولات الفاشلة وفقا للاستراتيجية المرسومة . فهي تقف بملابسها البيضاء اللاتكنية ، يحيط بها الأطفال أمام خيمة مؤقتة (فقد عادت أمريكا الى أصولها وعليها أن تنطلق من جديد من الصفر) وتغنى « يا الهى اننى اقرب ما أكون إليك يا رب » . لقد أنقذت بذلك من الكارثة خير ما تتضمنه ثقافة التيفولى النخبوية : أى جمال الفن وبطلانه . أما هو فهو يرتدى لباس الاحتفالات الأسود ، الممزق والمعفر ووجهه متورم ، وقد خرج من الأنقاض وشخصيته قد تحولت بعد أن عاد الايمان والى قلبه ، فراح ينقذ الضحايا وسط الأنقاض وأصبح انسانا جديدا قضى فى نفسه على الفردية الانانية والبيهيمة لكى تتولد منها الفردية المثالية الأمريكية التى يخفف من وطأتها تبادل المساعدات وحسن الجوار . وتقدم لنا الصورة الأخيرة للفيلم لقطة واحدة (بعد أن استنفد المجال / المجال المقابل دوره) للزوجين اللذين ييشران بأمريكا الجديدة . فكلارك جيبيل وجانيت ماك دونالد يتقدمان نحونا ، جنباً الى جنب ، كما ظهر اسماهما فى مقدمة الفيلم ، وقد تشابكت أيديهما ومن خلفهما الجمهور المتحمس الذى يرفع عقيرته بالنشيد الوطنى . انه جمهور من نوع جديد لم نره من قبل ويتكون من أناس عاديين : عمال وعاملات ، يعكسون تماما جمهور قاعة العرض ، وقد تجمهروا خلف البطلين ، بينما تظهر أمامنا ، من خلال قطع جرىء ، جدير بمونتاج حديقة الملاهى عند أيزنشتاين وبودوفكين ، مدينة سان فرانسيسكو وقد أعيد بناؤها .

والمواطنون الأمريكيون الجدد الذين يتقدمون في أعقاب جيسل وماكنونالد في المدينة الأمريكية الجديدة ونحو المتفرجين في القاعة ينتمون إلى الطبقة الوسطى الأمريكية . فهم ليسوا من الطبقة العليا المتعجرفة والعنيدة التي تتردد على أوبرا تيفولي ، والمنطوية على امتيازاتها والغريبة في نهاية الأمر عن أمريكا ، كما أنهم ليسوا الطبقة السفلى للمهملين الباراداييس الليلي الفوضوية والمتربدة في سيرايب السوقية . ففيلم « وودي » فإن دايك يمجّد الطبقة المتوسطة . فنحن في عام ١٩٣٦ ، الحقبة التي كان يغلي فيها كل شيء في البوتقة الأمريكية ، والتي لم تشهد فيها من قبل العاصمة العالمية للفيلم مثل ذلك التجمع الهائل للمواهب والفنانين ، وحيث كانت مصانع الأحلام ، المتمثلة في كبريات الاستوديوهات في لوس انجلوس ، تبذل قصارى جهدها لربط الصوت بالصورة ، وتشعر بلا ترتيب مسبق ، بأنها تعمل في نهاية الأمر في بث التصورات الموحدة للإمة . كان ذلك في عهد مترو - جولدوين - ماير المزدهر الذي كان ينافس وارنر ، استوديو - الطبقة الدنيا ، وبارامونت استوديو الطبقة الراقية الأوروبية الطراز . لقد عاهدت مترو - جولدوين - ماير نفسها على اغراء المشاهدين من الطبقة الوسطى وجذبهم نهائيا إلى قاعات العرض . والواقع أن كل الجوانب كانت مترابطة ومتداخلة بانسياب ، ابتداء من الاستوديو حتى موضوع الفيلم وعقلية الجمهور . ولذا أصبح من المنطقي أن تجند التقنية النجوم بسلسلة لصالح الفيلم .

وعندما نشاهد اليوم أحد أفلام الثلاثينيات ، مثل سان فرائسسكو ، لا يكون من السهل أن ندرك مدى تأثيره على متفرجي تلك الحقبة . ومن الواضح تماما ، بعد مرور كل هذه السنوات أن التقنية المتوارية التي قلت عنها أنها تعود إلى حد كبير إلى شهرة نجوم تلك الحقبة خارج نطاق السينما ، لم تعد تؤدي نفس الوظيفة السحرية . ففي عام ١٩٧٦ ، وبمناسبة الذكرى الأربعين لعرض فيلم سان فرائسسكو ، مرت بتجربة جعلتني أدرك إلى حد ما مدى نفوذ السينما في عهد النجوم الشهيرة . كان المتحف الاقليمي للفنون في لوس انجلوس قد قرر الاحتفال بتلك المناسبة وركز الدعاية للفيلم على شخصية النجمين وتزود بنسخة جديدة للفيلم ودعا أحد الباقيين على قيد الحياة من فريق إنتاجه ، وهو جون هوفمان ، أخصائي المؤثرات الخاصة بالزلزال . كانت قاعة المتحف الاقليمي مزينة بما لا يقل عن ألفي شخص ، أغلبهم من أفراد العهد الذهبي ، فكان ذلك ملائما تماما لمشاهدة هذا النموذج الخاص بذلك العهد . فعندما أطفئت الأنوار وظهرت على الشاشة صورة الأسد المزعج ، شعار شركة مترو - جولدوين - ماير ،

كان المرء يسمع بوضوح حفيف انتظار المتفرجين ، وانطلقت عاصفة من التصفيق من كافة أنحاء القاعة عندما ظهر اسما النجمين وهما يهبطان من أعلى الشاشة الى اسفلها . وبالطبع يجب أن تضع في الاعتبار حينئذ تلك القاعة للماضي ، التي راحت تقسّر على شيخوختها في الظلام وتذكر سنوات الشباب الجميلة ، فكانت في وضع مثالي لتضخيم صوت نجوم الماضي الى أقصى حد . ومع ذلك - وهذا هو احساسى طوال مدة العرض - فإن هذه القاعة كانت لا تسترجع فقط غناء جانيت ماكسونالد الرائع من خلال عشرة مشاهد متميزة في الفيلم ، بل راحت تعيش من جديد الايقاع القديم الساحر والتنفس الهادئ للمجال والمجال المقابل . ولا أنكر أنني شاهدت في حياتي مثل ذلك التلاحم الوثيق بين القاعة المظلمة والشاشة المضيئة . وعندما دخل كلارك جيبيل في الشاشة من الحائط الرابع بعد الثلاث والثلاثين لقطة التي درسناها ، كان من الواضح تماما أن غمغمة القاعة في نفس تلك اللحظة ، تشير بكل وضوح أنه تم اللصاق به . وعندما رأت القاعة بعيون المتفرجين جانيت ماكسونالد ، بعد ست وعشرين لقطة لسيرها بجوار كلارك جيبيل (دون أن يراها بعد كلارك جيبيل) ، كانت تهيدة الارتياح الصادرة عنهم تؤكد تماما أنهم يتوقعون اللقاء بين النجمين ويستعدون مقدما لاستقبال تبادل النظرات بينهما . وأخيرا عندما ظهرت اللقطة الأولى الكبيرة للفيلم ، وهي التي تستعد فيها جانيت للغناء ، صفقت القاعة ، لترشد بذلك كلارك جيبيل الى الطريق الملكي الذي امتنع عن سلوكه بسرعة وإن كان قد تعين عليه أن يرتاده في نهاية الفيلم .

جسم مارلون براندو

كانت التقنية الخفية جزءا لا يتجزأ من نظام النجومية الذى يتوقف الى حد كبير على مدى شهرة النجم . ومن الجلى أن السينما التجارية الأمريكية حاولت دائما ، شأنها شأن كافة السينمات التجارية الأخرى أن تخفى معداتها الأساسية والتقنيات المقرعة منها (وينكرنا ذلك بالمرءة الساذجة التى ايداهما بعض السينمائيين اليساريين ، معتقدين أنهم يكشفون أسلحة البرجوازية السرية باستعراض المعدات السينمائية الأساسية فى أفلامهم) . فاللجوء الى نظام الفن الشعبى المتمثل فى الثلاثى : السرد - التقديم - الصناعة - كما تشرح ذلك كلودين آيزكمان أو رواية الحكايات على طريقة جوستاف فلوبير ، كما لو لم يكن موجودا بها ، « لاثبات أن اخفاء التقنية ليس ابتكارا جديدا تنفرد به السينما ، يرمى الى محاولة خلق ظاهرة الواقعية وجعل ما يدور على شاشة السينما شبه حقيقى ، و « الاقتناع بما يبدو أنه حقيقى » ، حتى تظل عينا المفترج متشبهتين بالشاشة » .

غير أن الأيام السعيدة فى ظل نظام الحماية الانعزالية حيث كانت كل الأمور تنساب بيسر وبلا عقبات ، وكانت الاستوديوهات المهيمنة على الصناعة السينمائية تشتدّى المواهب وتعظمها لتحولها الى نجوم وتجعلها تتقمص شخصيات محددة المعالم يعتاد عليها المقرجون ، هذه الأيام ما كان يمكن أن تدوم الى ما لا نهاية . فالحرب التى قضت على الأوضاع القديمة وخلطت الأوراق وأجبرت العالم على تغيير قواعده اللعبة ، زعزعت فى الوقت نفسه تواصل الكون الهوليوودى الكلاسيكى الذى ما كانت تشويه اية شائبة . فقد ظهر منذ السنوات الأولى التى أعقبت الحرب العالمية الثانية اتجاه سرعان ما قطع أشواطها جسارة لا رجوع عنها حتى وصل الى لمحات الفيديو (Video-Clip) ، وراح يستند أكثر فأكثر على تفرد كل فيلم وعلى الوحدة الفيلمية المستقلة

ذاتيا والنجومية أكثر من اعتماده على الأنماط المتسلسلة التي تربط الأفلام بعضها ببعض . وبعد ثلاث سنوات من انقضاء الحرب لم يكن هناك في هوليوود استوديو واحد قادر على أن يصنع بنفسه نجومه الخاصة لكي « يبيعها للجمهور » ، باعتبارها أغلى رصيد لديه . وعلوة على الحرب التي لحقت الضرر بالحلقات القديمة المترابطة ، كانت هناك أيضا حملات « مطاردة السحرة » التي شنتها لجنة النشاطات غير الأمريكية السيئة السمعة ، تحت قيادة السيناتور جوزيف مكارثي فأفسدت نظم الاستوديوهات وأشاعت الفرقة في صفوفها ، هذا فضلا عن ظهور التليفزيون الذي زعزع النفوذ الذي كانت تتمتع به هوليوود حتى ذلك العهد .

ومن الأعراض التي كشفت بقدر أكبر عن حقيقة الأوضاع صدور قانون عام ١٩٤٨ المناهض للاحتكار ، الذي أجبر الاستوديوهات الكبرى على التخلي عن قاعات العرض السينمائي التي كانت تمتلكها . وبوسعنا أن نتصور بسهولة مدى فداحة الهزيمة التي لحقت بتلك الاستوديوهات . فمنذ عام ١٩١٨ وعلى مدى ثلاثين سنة كانت شركات الإنتاج السينمائي تخوض الصراع فيما بينها للسيطرة على دنيا السينما في العالم بأسره ، وبالأخص للاستحواذ على دور السينما لكي تستأثر وحدها بحصرية توزيع انتاجها كما يروق لها والانفراد بالتألي بالعزيز الخيالي للمتفرجين . ومن خلال العديد من المغامرات والكوارث المعهودة في عالم المنافسة ، والتي نقل إلينا تفاصيلها العديد من رجال الاقتصاد ومؤرخو السينما ، سادت النشوة في منتصف عام ١٩٢٩ بين الاستوديوهات الخمسة الكبرى التي شكلت احتكارا فعلياً (مترو - جولدوين - ماير ، بارامونت ، وارنر براذرز ، فوكس ، راديو كورپوريشن أوف امريكا) . كانت هذه الشركات تمتلك في جنوب كاليفورنيا مصانع انتاج فريدة من نوعها في العالم وتتحكم في نظام التوزيع الذي انتشرت فروعه في كافة أنحاء الكرة الأرضية نظرا لانفرادها بتقديم العروض الأولى في آلاف من دور السينما التي تملكها وتروج لأساطيرها عن طريقها .

ومن الواضح أن الصراع الشرس الذي خاضه « الخمسة الكبار » خلال ثلاثة عقود لامتلاك قاعات السينما كانت تكمن وراءه المصالح المالية في المقام الأول إذ أن استوديوهات هوليوود الكبرى كانت أولا وقبل أي شيء مؤسسات مالية تعمل في عهد الرأسمالية الهمجية وفقا لقوانين العرض التي يتعين عليها اجبار الطلب على التكيف مع متطلباتها : فالاستوديو الذي يمتلك أكبر عدد من دور العرض كان

يجتذب أكبر عدد من مستهلكى انتاجه • وبالطبع لا توجد اية علاقة للدوافع الاقتصادية بالبراءة • فالقانون الراسمالي الذى يحكم سنوق الأفلام يقوم هو ايضا على الأسس غير المرئية للتقنية الخفية التى تعرفنا على مدى تأثيرها على المتفرج •

وإذا كان من من الواضح أن سطوة المال هى التى دفعت الشركات الكبرى الى الاستحواذ على قاعات العرض ، فإنه من الجلى أيضا أن تحكم منتجى الأفلام فى المجال الذى يشكله المتفرجون يضاعف من نفوذ هذه الشركات • ويتربط كل شيء هنا وفقا لمنطق حصين : فالاستوديو يشتري المواهب المضمونة وكتاب الأعمدة فى المجالات والصحف اليومية ورجال الدعاية ، ويشتري السيناريوهات ودور العرض لبيع انتاجه السينمائى • وامتلاك قاعة العرض ، أى المجال الخارجى الذى يجلس ، فيه المتفرج يؤكد للاستوديو المزيد من السيطرة • لتتدارس تلك العملية بتفاصيلها : يخلق الاستوديو النجمة ويقيدها بعقد ملزم ويرفع اجرها الأسبوعى حسب شعبيتها وسط الجمهور وتعويضا لها عن الأدوار التى يلزمها الاستوديو بأدائها ولكى يبعد المنافسين • والاستوديو الذى يروض النجمة يثريها ويكسبها الشهرة ويستمتع المعجبون بها بالمرور بعد ظهر يوم الأحد أمام مسكنها الفخيم اثناء تجوالهم فى شوارع مشاهير بيفرلى هيلز • وينتظر المتفرجون فى القاعة المظلمة التى حرص الاستوديو على زخرفتها ، حتى تضاء الشاشة التى سينضم اليهم من خلالها نجمهم المفضل فى دور متناسق ومسلسل وتكرارى • وحالة ميكى روني نمونجية فى هذا المجال • لقد صنعته شركة مترو - جولدوين - ماير وحكمت عليه بأداء دور الطالب العفيف طوال خمس سنوات ، مما أتاح له امكانية القيام بنفس دور هذه الشخصية وتبوا مركز الممثل الأمريكى الأكثر شعبية فى عام ١٩٣٩ ، نتيجة لحاجة رواد دور السينما الدائمة الى مشاهدته من جديد •

أما صدور قانون مكافحة الاحتكار الذى نزل على رقاب « الخمسة الكبار » مثل المفصلة فى اواخر الأربعينيات ليفصل قاعات العرض عنهم فقد أدى الى تقسيم النظام السينمائى • فهل أدى ذلك الى تجميد الاتسياب بين قاعة العرض والشاشة المضئية ؟ يبدو لى - وأن كان ذلك مشا ويحتاج الى شرحه - أن اللقاء بين قاعة المتفرجين واللقطات الكبيرة هو الذى يصبح مجال للأخذ والرد ويصعب تدبره • وبعبارة أخرى ، فإن وجوه الممثلين المفصلة عن أجسامهم ، ورؤوسهم المطبوعة على الملصقات ، ورؤوسهم الكبيرة فى القاعة الصغيرة ، (كما قال اندريه مالرو) قد تجاوزت بكشف خدعة علاقتهم بالمجال والمجال المقابل •

ويعود السبب في ذلك الى ان قاعة العرض التي لم تعد مرتبطة بنفس الطريقة بالشاشة ، ستكون من الآن فصاعداً أقل قابلية لأن تنزلق أسفل وجوه النجوم المحبوبة لتقدم صورة لأجسادهم الرائعة حرصت الاستوديوهات على إبقائها حتى ذلك الوقت خارج الكادر .

وبناء على ذلك أصبح مجال الشاشة شيئاً فشيئاً الموضع الوحيد لرسم النجوم . غير أن هؤلاء النجوم ما كان يمكنهم الاستمرار في الاكتفاء بعرض وجوههم فقط في الروايات والظهور في لقطات كلاسيكية وجهاً لوجه ، وتعين عليهم أن يظهروا بكامل كياناتهم من قمة الرأس حتى أخمص القدمين في مجال الشاشة ، خاصة وأن الاستوديوهات باتت تحد شيئاً فشيئاً من نظام المسلسلات ذات النوعيات المقررة الذي كان يقضى في الوقت نفسه المجال الخارجي عند المتفرج . كما أن التخلي عن ربط اللقطات الكبيرة بشهرتهم خارج الكادر التي تولت الاستوديوهات صنعها لهم في الماضي ، استدعى لجوء الأخيرة بأسرع ما يمكن إلى خلق طراز آخر من المجال الخارجي سواء لهم أو للمتفرجين ، يحتل في هذه المرة المركز الأول على الشاشة .

الم تمثل فكرة لى ستراسبيرج العبقرية في إدراكه في اللحظة المناسبة أن وجه النجم لم يعد من الممكن أن يظل منفصلاً عن بقية جسده ؟ ومن هو النجم الذي حقق ذلك الاندماج على الشاشة على خير وجه أن لم يكن مارلون براندو ؟ لقد مثل ذلك الدمج بين اللقطة الكبيرة والجسم في مجموعه الهدف الأخير « لمنهج » استوديو الممثل الذي أسسه لى ستراسبيرج في نيويورك في عام ١٩٤٨ وتولى اليا كازان تدريسه وعكف على تطبيقه . وقد أكد اليا كازان مراراً أن « براندو أعظم ممثل في العالم » . وفي رأى لى ستراسبيرج أن براندو جسد السينما الأمريكية لأنه دشن شخصية التمثيل التي تقضى بالاً يتقمص الممثل الشخصية التي يمثلها بل أن يجعل هذه الشخصية تتقمصه . ولنقصد ذلك عن كتب دون أن يغيب عن ذهننا هدفنا الذي يتمثل في إثبات أن السينما الشعبية الأمريكية لا تسعى إلا إلى دفع قاعة العرض داخل الشاشة المضيفة . لقد استهل مارلون براندو عقد الخمسينات واثبت منذ أفلامه الأولى : **الرجال** (١٩٥٠) ، و **عربة قرام اسمها اللسنة** (١٩٥١) ، و **حيا زاباتا** (١٩٥٢) ، و **يوليس قيصر** (١٩٥٣) ، و **المتوحش** (١٩٥٤) ، و **عمال الميناء** (١٩٥٤) ، أثبت أنه فعال بشكل ملحوظ في عملية خلق طراز جديد من المجال الخارجي لنحافظ على انتقال الفرجة من المجال إلى المجال المقابل وذلك بإدخال

جسمه فى مجال الشاشة ، بفية نفعه الى مساندة وضـم وريط بل وتجسيد نظراته هو فى لقطات كبيرة .

ويحلو للنقاد السينمائيين عندما يتعرضون لفيلم عصال الميـقاء أن يحللوا مشهد اللقاء بين مارلون براندو وايفا مارى سانت فى الحقيقة بعد خروجهما من الكنيسة وهم محقون فى ذلك ، وقد سبق أن أشرت الى هذا المشهد ، وينم أداء براندو هنا عن « منهج » ستراسبيرج بشكل خاص . فتمرجه والمثاعر التى يحسبها ويحاول اخفاءها تعبر عنها حركة أصابعه غير المبالية بشكل مبالغ فيه ، وهى تعبت بالقفز الذى تركته الشاشة يسقط . ولم يلجأ اليا كازان ومصوره بوريس كوفمان الى تقديم لقطة كبيرة ليدى براندو بل حرصا على أن يتم ذلك بحيث تكون تلك الحركة منفصلة عن جسم الممثل ، كما انهما تجنبنا فصل اللقاء بينهما عن موقع الحقيقة . فكانهما ارادا اثبات التوافق التالى : أن يدى الممثل بالنسبة لجسده يقابلهما جسده بالنسبة للحيز المحيط به .

الى أى حد كان المصور بوريس كوفمان يخص صوره بقدر من التوجه التسجيلى كآثر للمهد الذى كان يصور فيه افلام اخيه نزيجا فيرتوف ؟ وهل يتعين أن نذهب الى مدى أبعد فنسأل هل يحق لنا أن نتبين فى اشارك جسم الممثل فى مجال الشاشة نوعا من تأثير مييرهولد، المخرج الكبير فى المسرح السوفيتى وخصم ستانيسلافسكى ، الذى شدد على الأداء الجسدى للممثل ؟ وعلى أية حال فان ما يهمنا هو استخلاص مغزى هذا الأسلوب الجديد فى التمثيل السينمائى وتقييم تأثيره على المتفرج .

ولنتوسع فى التحليل . فقد أجبر براندو الكاميرا على التقهقر عندما جعل يديه تؤديان حركة يشوبها الالتباس (فهى حركة لا تتم بوضوح عن الحياء والاضطراب تظهر كما هى فى اللقطة الكبيرة) وذلك حتى يمكن ادراك مغزى الإيحاء يريطها بمجموع جسد الممثل . والواقع أن براندو يحتاج الى حيز يتحرك فيه جسده وتداول فيه يدها أشياء ملموسة . وعلى نفس المنوال يلعب سلفستر ستالونى ، وهو مقلد لبراندو ، بكرة صغيرة من المطاط فى فيلم روكى (وستتاح لنا فرصة دراسة سلوك ستالونى بالتفصيل فى الفصل التاسع) فبراندو فى حاجة الى حيز لكى يمثل بنظراته ، على طريقته هو ، ويجذب معه المتفرج بأسلوبه الجديد . ونحن هنا فى المركز العصبى لمنهج ستراسبيرج . ولننظر فى ذلك عن كتب بالرجوع الى افلام مارلون براندو . ففى بداية

فيلم السوبرمان (اخراج ريتشارد دونر ، ١٩٧٨) يظهر براندو لفترة وجيزة ولكنها كافية للكشف عن تقنية استوديو الممثل . فهو يؤدي دور عضو بالمجلس الأعلى للكوكب كريبتون الذى يعيش اللحظات الأخيرة قبل وقوع الكارثة ، ويتعين عليه أن يجيب على أسئلة أقرانه الذين يعارضون اقتراحه الداعى الى الجلاء عن الكوكب قبل وقوع الانفجار الأخير لعلهم أنه محتوم وشيك الحدوث . وهناك لحظة نصف ساعة تتيح لنا رؤية جسم براندو بالكامل . ومما يلفت النظر الاقتصاد فى ايماءات الممثل والمفارقة بين الحركة والسكون : فبراندو يرفع ساعديه ببطء على امتداد جسده الذى لا يتحرك ويضع يديه على ظهر الشعار الامبراطورى للكوكب المطبوع على ثوبه القضااض عند الصدر . وهو يضم الشعار قبضته اللتين تتوقفان عن الحركة ، ويرتفع فجأة جفناه كما لو كانا يغوبان عن حركة اليدين المتصلية ، وأخيرا تظهر نظرتة التى تثبت على أعضاء المجلس . ومن الواضح ان هذا النوع من الاداء الذى يستخدم فيه الممثل جسده ، اذا جاز القول كطاوله مرنج ، يستدعى ان يظل هذا الجسد بأكمله فى المجال ، أى طوال الوقت الذى تستغرقه عملية التكوين . فالنظرة التى يلقيها براندو على خصومه لم يعد من الممكن أن تكون صادرة فى الواقع عن وجه منفصل لأنها (أى النظرة) تكتسب معناها وحيويتها وتلقاها الا فى ارتباطها فى الوقت نفسه بحالة السكون الكاملة للجسم ، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى مع حركة الساعدين ، ثم اليدين اللتين ستكفان عما قليل عن الحركة (وتتحرر النظرة من الجفن الذى يرتفع ليفشوب عن ثبات اليدين فى مكانهما) .

ونحن بعيون هنا عن اللقطة الكبيرة لرأس كلارك جيبيل وهو ينظر الى جانيت ماكدونالد . ولنتذكر أننا نحن الذين كنا نغير أجسامنا فى ذلك الزمان لتلك الوجوه وعيوننا لتلك النظرات لكى نتوصل بأسرع ما يمكن الى نجومنا المحبوبة . بيد أن براندو لم يعد يعتمد على القاعة ، أى على المجال الخارجى للقاعة المظلمة ، لدعم نظرتة وتوجيهها . فهو الذى يصوغ نظرتة فى مجال الشاشة نفسه بهز منكبه واختبار جسده . فنظرتة يجب أن تنبثق من جسده كما هو معروض على الشاشة . ولكن يجب ألا نتعجل الأمور . فقبل أن نتوغل فى معانى ذلك الاداء الجسدى للممثل بالنسبة للشاشة والقاعة ، علينا أن نعود الى تحليل المشهد ونستخلص منه بعض المعلومات .

ولعل مارلون براندو اتقن على خير وجه ادائه فى فيلم يوليوس قيصر (اخراج جوزيف مانكبيتش ، ١٩٥٣) الذى عالج سينمائيا مسرحية لشكسبير . وه يقوم بدور مارك أنطونيوس الذى يفاجئ قسلة يوليوس

قيصر فور اغتياله والسيوف فى ايديهم وهو فى وضع محفوظ بالمخاطر : فقد تم القتل باعتباره أحد الطقوس الجماعية للتضحية بينما لم يشارك هو فيه . وهو يظهر أمامنا وحده فى لقطة متوسطة وجسده منحن قليلا ورأسه مائل نحو جثة يوليوس قيصر الموجودة خارج الكادر . وتنساب الكاميرا ببطء على جسم براندو فى حركة بانورامية رأسية تتجه من أعلى الى أسفل لكى نتمكن من رؤية ما يراه هو : جثمان قيصر الممدد أسفل الجانب الأيمن من الكادر ، وذلك دون أن يبعد براندو عن انظارنا ، إذ يظل طرف ردائه ظاهرا عند الحافة اليسرى للكادر . ثم ينسحب جسم براندو لتحل محله على الشاشة لقطة لرأس الممثل حتى منكبيه متمشية تماما مع انحناء جسمه فى اللقطة السابقة . ويبدو وجه براندو فى انحناءته نحو جثة قيصر التى نحيث خارج الكادر وكأنه أحد « تفاصيل » لوحة فنية مستنسخة فى اليوم . ونظرتة لا تنم اطلاقا عن القاتل ، بينما عيناه مطرقتان ، لا يراهما المتفرج . ومن هذا الوجه المتحجر المحافظ على جموده طوال المشهد ترتفع فجأة نظرتة المخيفة نحو القتلة الموجودين خارج مجال الشاشة ، ثم تتخلى الرأس ببطء عن وضعها المطبق لكى تتبع مسار النظرة لتعضدها وتعزّزها . وقد عمدت . وأنا أكتب هذه السطور ، الى شرح هذه الحركة المزدوجة التى أقدم عليها براندو لكى أوضح بدقة ذلك الحضور القوي الذى صورته اللقطة .

ما هو الهدف من تلك الاستراتيجية التى تنتقل من الجسم بأكمله الى الرأس التى سبق أن اطلعتنا على الجسم عن طريق تلك الحركة البانورامية ، وراحت الآن تقوده فى مسيرتها ؟ انه بلا شك فرض وجود الممثل على رواد القاعة عن طريق الغزو المنظم والانفراد باحتلال مجال الشاشة . وسندرك على نحو أفضل مغزى تلك الاستراتيجية وتأثيرها برؤية المشهد التالى الذى يتضمن مواجهة مارك أنطونيو لقتلة القيصر الذين درسنا لهم قبل قليل لقطتين . انه خطاب أنطونيو أمام شعب روما ، بعد أن تمين عليه ألا يتصدى لمجموعة صغيرة من القتلة ، أيا كان نفوذهم وكانت خطورتهم ، بل مواجهة عامة أهل روما الذين استثارهم موت القيصر وراحوا ينادون بالثأر .

هناك بعض المعلومات المختصرة والمفيدة لكى نتمكن من متابعة التحليل بلا معوقات . لقد نجح أنطونيو بالتواطؤ والدماة (مجازفا بذلك بحياته) فى الحد من رغبة أقرانه الذين تتألف منهم تلك المجموعة الصغيرة من قتلة يوليوس قيصر ، ومن بينهم بالأخص بروتوس وكاسيوس اللذين يتمتعان بسلطان يفوق نفوذه هو فى الامبراطورية ووسط الشعب . لذا فقد أسندوا اليه شرف اللقاء خطاب تابين يوليوس قيصر ، علما بأن

ذلك قد يكون فحاً نصبوه له . ومع أن ارتياح المتآمرين قد خف الى حد ما الا انه لم يتجدد تماماً . ولذا يحدد بروتوس نقطتين لأنطونيوس تحسباً لأي خطر يمكن ان يتعرض له المتآمرين : أن بروتوس هو الذي سيقدّمه للشعب ليوضح مسبقاً أن الخطيب مقروض في ذلك من جانب أقرانه ، وأن المجموعة ستظل في الكواليس أثناء خطاب التابيين لكي لا يراها الشعب بينما تسمع هي ما سيتقوه به .

والمشهد مهم للغاية ومعتد ان يستغرق اثنتي عشرة وعشرين دقيقة ويتضمن أربعاً وثمانين لقطة . وينيته بأسرها لتشكّل في الواقع ضرباً من المبارزة والمواجهة بين قوتين متعارضتين : القوة المنفردة للخطيب مارك انطونيوس والقوة الجماعية للعامة في روما . وأود أن أشير هنا ، على أن أرجع الى ذلك فيما بعد ، الى أن المشهد لا يشمل على أية لقطة للمتآمرين الذين نعلم مع ذلك أنهم متربصون ومستمعون خارج المجال . كما أشير أيضاً ، لكي أطمئن القارئ المتعجل ، أنه لا مجال لأن أقدم تحليلاً مفصلاً لذلك المشهد ، كما أقدمت على ذلك في فيلم سان فرايسسكو . فانا لا أسمى هنا الا الى استخلاص بعض الثوابت التي يمكن أن تساعدنا على ادراك مدى فاعلية استراتيجية ممثل مثل مارلون براندو بالنسبة للمتفرج . واللقطات الأربع والثمانون التي يتكون منها المشهد موزعة على النحو التالي :

انطونيوس وحده	انطونيوس مع الجمهور	الجمهور وحده
٣٠ لقطة	٢٢ لقطة	٣٢ لقطة

ويتضح من هذا الجدول أن انطونيوس متواجد في مجال الشاشة اثنتي عشرة وخمسين مرة (٢٠ مرة وحده و ٢٢ مرة مع الجمهور) . ولننتقل من يسار الجدول باتجاه الوسط ، ثم من يسار هذا الجدول باتجاه الوسط مع الإشارة مقدماً الى أن وقوع كل اللقطات التي تضم انطونيوس مع الجمهور وسط الجدول ليس محض مصادفة . فهذه اللقطات هي تلك التي سيحاول انطونيوس كسبها لصفه ، وهي الحيز الذي يتطلع الى شغله باستدراج عامة روما ومن بعدهم المتفرجون من رواد قاعة العرض . وهذه اللقطات هي نفسها التي يحاول الجمهور اجتياحها بحركته الجماعية الفريزية . وجميع لقطات هذا المشهد التي لا يشارك فيها انطونيوس بحضوره والمقتصرة على الجمهور وحده يقررها انطونيوس بنفسه . انها لقطات رد الفعل لكلماته وإيماءاته . والعديد من تلك اللقطات يعكس ردود الفعل الشفوية لخطاب انطونيوس (خاصة في اللقطات الأخيرة من المشهد) وبعضها يتعلق بتفكير الجمهور فيما يرد

على لسان انطونيو ، غير أن أغلب اللقطات تخص الجمهور وهو يستمع الى الرثاء الذى يشرف عليه من خارج الشاشة . ومن الواضح أن كافة تلك اللقطات الخاصة بالجمهور وحده والتي تستبعد انطونيو من مجال الشاشة ، لا ترمى فى الواقع الا الى تجسيده هو (وذلك جزء من تراث السينما الكلاسيكية الذى لا يزال مقبولا) وتأكيده صوته القادم من خارج الشاشة ، ويث المزيد من الحياة فيه ، حتى يحتل المجال بقوة عندما يعود اليه .

وهناك جوانب اربعة فى اللقطات الخاصة بالجمهور لها أهميتها بالنسبة لمقصدي : انها أولا لقطات قصيرة اشبه بالومضات (أربع ثوان فى المتوسط) ولقطات جامعة أو نصف جامعة مقرية لبعض افراد الجمهور وجميعها لقطات كلاسيكية كرد فعل للنشاط المركزى للنجم ، وثانيا ، هذه اللقطات الخاصة بالجمهور مصورة فى الثلثين الأولين من المشهد من أعلى الى أسفل (وهذا ما سنشرح سببه بعد قليل) من منظور انطونيو الذى يتكلم من أعلى درجات سلم الكابيتول ، وثالثا ، هناك عدد من الأفراد ، لا يتغيرون ويبدو من تصرفاتهم انهم من القادة وهم يظهرون عادة فى أسفل الكادر حيث يحتلون موقعا متميزا فى اللقطات نصف الجامعة وخاصة فى اللقطات المقرية عندما تعبر عن ردود الفعل الشعبية ، ورابعا ، وهذا هو الأهم ، تتجه كل لقطات الجمهور تدريجيا ، كما لو كانت تحت تأثير مغنطيسى نحو الحيز الأوسط بين ساحة عامة الشعب ومنصة الخطيب حيث أرقد انطونيو بدهاء جثمان يوليوس قيصر ونجح بعد ذلك فى اجتذاب الشعب ، ثم نزل لينضم اليه فى الثلث الأخير من المشهد ، ولكن الانتقال الى اللقطات التى لن يكون الجمهور فيها وحده بل بصحبة انطونيو يتطلب منا أن نضع أنفسنا على يمين الجدول لدراسة اللقطات التى يوجد فيها انطونيو وحده فى مجال الشاشة .

وإذا كان عدد اللقطات التى يظهر فيها على انفراد ولقطات الجمهور وحده متساوية تقريبا عدديا (٢٠ لقطة مقابل ٣٢) الا ان ذلك لا ينطبق على مددها . فالوقت الذى يقضيه لشغل المجال والقاء خطابه يستغرق وقتا يعادل ما بين ستة وعشرة أمثال ما تستغرقه ردود فعل الجماهير . والواقع أن انطونيو هو النجم وهو الذى يتكلم ولذا يتمين أن يشاهد وهو يلقي خطابه . وقد يحتج المرء بأنه من المستحسن أيضا أن يترك له قدر أقل من المجال للاستماع مدة أطول له ، وبالأخص مدة أطول لوقع كلماته على سمعات وجوه مستمعيه ، خاصة وأن الرهان يتمثل فى تحويل شكوك الشعب وعدائه الى ثقة كلها أعجاب مما يتطلب

أن نكون شهودا لذلك التحول الشعبي الصعب الذى استغرق حسدة طويلة . غير أن انطونيو يجب أن يكون ، حسب منهج ستراسبيرج ، هو صانع كل ذلك التأثير على مستمعيه ، ولذا فإن التعرف على رد الفعل الشعبي يجب أن ينعكس على وجهه وجسده وأن نطلع عليه عن هذا الطريق . وهكذا يتصدر انطونيو الموقف . ويردع براندو فى بسط سحره الذى يفتن به كلا من المتفرجين وعامة شعب أمام الكابيتول . وقد مهد له مانكيفيتش الطريق بكل سخاء لكى يحقق ذلك بجسمه الثابت ونراعية اللتين ترتفعان نحو الجمهور بغية أن يكون شاهدا على ولائه ، ورأسه التى تنحنى نحو الأرض لتعبر عن احترامه وتبجيله ليوليوس قيصر . . . ويترك له المخرج الجال لكى يتجول أمام الحضور الذى يراه أحيانا فى وضع جانبي أو من الخلف ، ثم يميل بجسده ليجثو بلا حراك ، ويلوح بوصية قيصر ، ويركع بجانب جثمانه المسجى ليرفع فجأة الكفن الذى كان يحول دون أن يراه الشعب . وهناك وسط اللقطات الجامعة لجسم براندو وكذلك وسط الخطاب ، لقطات أخرى له أغلبها لمستوى المنكبين ، يتبلور حولها الأداء الجدى للجسم الثابت والايحاءات الدينامية : فوجه الممثل جامد بشكل ملحوظ ولونه أبيض وتناسقه كامل وسطحه أملس ، وفجأة يرتفع الجفن لتنتقل منه نظرة نارية مثبتة على الجمهور . وطوال الثلثين الأولين من هذا المشهد تم تصوير كافة اللقطات الخاصة ببراندو سواء المقربة أو الصورة عن بعد ، من أسفل الى أعلى ، من منظور الجمهور الذى يتطلع اليه . وعليه فإن اللقطات الخاصة بالجمهور وحده ، والتى تعرضنا لها منذ قليل ، تشكل تماما المجال المقابل للقطات براندو وحده . وفيما يتعلق باللقطات المقربة لبراندو هناك سمة يتعين أن نوضحها . فكل منها يشكل استكمالا كاملا للقطعة المتوسطة أو الجامعة التى سبقتها ، مما يمكن براندو من أن يعكس ويلخص فى وجهه فى آن واحد ، ما دأب جسده على بنائه من قبل . ويتعين أن نحلل بأسهاب أكبر اللقطات الخاصة ببراندو فى هذا المشهد والتى تصوره لنا وهو يراقب مهمة الجمهور الذى بدأ يميل الى تأييده ، فهى لقطة مقحمة تقرينا الى اقصى حد مما شاهدنا توا فى لقطة نصف جامعة ، مع احترام محور التصوير .

وبوسعنا أن نعاين الآن اللقطات التى تجمع بين الجمهور وبراندو، والحق ، كما سبق أن قلنا ورأينا ، فانها بمثابة المرسى الذى تلجأ اليه كل اللقطات الأخرى فى المشهد ، سواء اللقطات الخاصة بالجمهور وحده أو تلك الخاصة ببراندو على انفراد . ولنستخلص النقاط السائدة فى تلك اللقطات الدامجة . فهذه اللقطات فى الثلثين الأولين من المشهد، سواء اكانت من منظور الجمهور أم منظور براندو ، أو من منظور محايد

ووسيط بينهما ، لقطات جامعة أو لقطات كبيرة جامعة تستدعى وتسترجع
 المواجهة بين الخطيب المتحدث والجمهور المستمع ، وبين الساحة
 والمنصة ، والأسفل والأعلى . وهذه التقنية التقليدية الجيدة التي تتيح
 امكانية ترويض الدراما وتمنح الممثلين الفرصة للحركة وتبهيء بعض
 اللحظات لكي ينظر بعضهم لبعض بفضب . غير أنه توجد فضلا عن
 ذلك بعض اللقطات من أعلى إلى أسفل ، أي مصورة من وجهة نظر
 براندو الذي نراه من الظهر ، حيث لا نرى إلا رأسه فقط على الشاشة
 بينما الحيز كله ملك للجمهور ، وأخرى ملتقطة من أسفل إلى أعلى ،
 أي من منظور الجمهور ، الذي يحتل الشاشة بينما براندو مبعث في
 أعلاها ، وهذان النوعان من اللقطات يوضحان أن مهمة البطل ليست
 سهلة ، وإن كانت أغلبية تلك اللقطات الاثنتين والعشرين تترك حيزا
 فارغا وسط المجال ، بين براندو والجمهور . وهذا الحيز الأوسط
 الذي يريد براندو أن يحتله ، كما سبق أن قلنا ، هو الخاص بيوليوس
 قيصر حيث يرقد جثمانه . وهذا الحيز يشكل كامل رهان خطاب
 براندو . ومن المهم أن نختم تحليلنا بكلمة عن التابيين ولكي نفهم في
 نهاية المطاف الترابط بين الأنواع الثلاثة من اللقطات ، الخاصة ببراندو
 على انفراد ، والجمهور وحده ، والطرفين معا .

في الثلثين الأولين من الخطاب يحاول لانتونيو اقناع جمهور
 روما بأن يوليوس قيصر لم يكن طموحا . والجدولة محفوفة بالمخاطر ،
 فقد أوضح بروتوس للشعب قبل أن يترك الكلمة له ، أنه اضطر هو
 ومجموعة المخلصين الصغيرة إلى قتل قيصر لأن طموحه الفائق الحد
 أصبح ضارا بالامبراطورية . وكان بروتوس محبوبا من أهل روما .
 وقبل أن يتكلم براندو كانت تتردد في الأسماع جمل من النوع التالي :
 « الوليل لانتونيو إذا تجاسر وتكلم ضد بروتوس ! » وسط الجليلة
 وهمهمات الجمهور . ولذا حرص المؤن في البداية وفي أطول مدة من
 الخطاب على جعل المناقشة تتجاوز الاغتيال وتتجدي جثمان قيصر ،
 وراح يعيد إلى الأذهان الأعمال الباهرة التي أنجزها الفقيه من أجل
 روما . ولجأ في ختام كل عودة إلى وقائع تاريخية إلى طرح نفس
 السؤال : « هل كان ذلك طموحا ؟ » مصحوبا برد بالإيجاب ، وهو يتكرر
 باستمرار حتى بات شيئا فشيئا تهكميا ، أولا بأول مع التحول الذي
 يطرا على موقف الجمهور : « ومع ذلك فلا يمكن أن يؤخذ شيء على
 بروتوس ! » ويقدر ما يقترب التذكير بماضي قيصر البطولي (وهو
 صلب التابيين : من الأحداث الراهنة ، وبالتالي من الاغتيال ، سيميل
 براندو إلى الاتجاء بجسمه وغض الطرف وتوجيه نظره نحو جثمان

قيصر المسجي عند قدميه ، وستتجه حركة الشعب ، من جانبه ويدافع المحاكاة ، نحو نفس الحيز .

وعندما يضم براندو حركة جسمه الى حركة رأسه ونظراته في الثلث الأخير من خطاب التائبين لينزل نحو جثمان قيصر ويدفع الجمهور الى نفس الاتجاه ، يكون التعارض الذي تجلى عن طريق التصوير من أعلى الى أسفل ، والعكس بالعكس قد اختفى بين الخطيب ومستمعيه . وسيلتقى الطرفان في لقطات للمجال والمجال المقابل وكذلك في اللقطات التي يظهران فيها معا ، على نفس المستوى والحيز ، في لقطات مقربة وقد تحلقا حول الفقيد حيث تعمل في نفوس كل منهما نفس الشاعر ونفس الرغبة في الانتقام من القتلة . وبينما ينزل براندو نحو جثمان قيصر قبل أن يلتحم مع الجمهور في نفس الحيز ومباشرة قبل أن يزول التعارض بين اللقطات المصورة من أعلى الى أسفل واللقطات المصورة من أسفل الى أعلى ، تتردد عبارات تنطلق من كافة الأرجاء : « هؤلاء القوم الذين لا عيب فيهم ، خونة ! » فالشعب يستدعى ويؤيد نزول براندو الى حيز قيصر الذي أصبح ضحية لخيانة عظمى . بل أن استراتيجية المجال والمجال المقابل التي شكلها براندو وصاغها منذ بداية خطاب التائبين ، تتردد لدى الجمهور الذي يتبناها لكي يعكس معناها وفقا لتلميحات الخطيب من خلال الجملة الرئيسية المتكررة على طول التائبين : « ومع ذلك لا يمكن أن يؤخذ شيء على بروتوس ! » . وبعبارة أوضح فإن الجمهور كان يتفاعل ، في كل المشاهد التي ظهر فيها ، مع كلمات براندو وسلوكه حتى بات يعتب على بروتوس ورفاقه العمل الذي كان يعتبره في البداية أمرا لا يؤخذون عليه .

ولقد عمدت الى توضيح الترابط بين المستويات الثلاثة في هذا المشهد الرئيسي لكي أبين أن براندو يحتل الحيز بأكمله وهو يؤدي دور انطونيوس . فمن الجلي أنه لا توجد لقطة واحدة من بين كافة لقطات هذا المشهد غاب عنها براندو . فاللقطات التي ظهر فيها الجمهور في المجال المقابل لم تكن الا صدى لمجال براندو الفريد والتميز ، حتى أنه يمكن استبعادها عن رؤيتنا ، والاكتفاء بشريط الصوت الخاص بها القادم من خارج المجال الذي يحتله براندو ، خاصة وأن الأخير يحدد ويوجه مختلف ردود فعل الجمهور باستقبالها ومدها عن طريق خطابه ولحظات صمته ونظراته وإيماءاته .

من الواضح أن تواجد براندو طاغ بالرغم من الاختلافات الضخمة للتناقضات الصارمة ، ومنها على الأقل جمود وجهه والاضراج الدرامي المفروض عليه . وهذا الطغيان شبيه بأداء جوني كارسون الذي يتضمن ردود فعل بصرية وسمعية للمتفرجين . كما يذكرنا أداء براندو بتمثيل

مايكل كين الذى وصفنا بعض سماته ، ونجد ايضا ذلك التشابه لدى روبرت دى نيريو وسلفستتر ستالونى اللذين سنتعرض لهما بعد قليل . ويحاول براندو أن يحتل كل المجال بكامل كيانه ولأطول مدة ممكنة ، حتى أنه يجبر المصور على استنفاد أفلامه الخام من أجله ، ويحصل بنفسه محل المونتير من خلال تمهله كما لو كنا بصدد التصوير البطيء من جسمه حتى وجهه ومن وجهه حتى عينيه . وتصرص استراتيجية براندو على استثمار لقطة رد الفعل وجعلها ضربا من الحشو : على صورته هو وشبيه له . ويعبارة أخرى فإن الفكرة المتسلطة على براندو هى التهام المجال الخارجى عن طريق انفراده هو باحتلال المجال الذى يجب أن يتلاقى عنده كل شيء كما سبق أن رأينا .

ولذا فقد أطلق العنان لبراندو لكي يشغل مجال الشاشة بشكل متواصل حتى أننا لم نشهد ردود فعل قتلة قيصر طوال الاثنتين والعشرين دقيقة التى استغرقها ذلك المشهد . ومع ذلك فقد علمنا نحن المتفرجين وانطونيرو وكذلك جمهور روما ، بالتضمين ، أن بروتوس ورفاقه قايعون خلف ستار أو فى مكان مهيا يسمح لهم بارهاف السمع وتتبع كلمات التايين ، وربما أيضا بالقاء نظرة على المناورة التى لجأ اليها انطونيرو . وقد نتساءل بالطبع : لماذا حرم مانكييفيتش نفسه من لقطات رد الفعل الموجودة تحت تصرفه وتنتظره خارج المجال مباشرة ، مما يتيح اضاء المزيد من القوة على المشهد ، بل وعلى أداء براندو أيضا ؟ وبوسعنا أن نتصور بسهولة لقطات رد فعل بروتوس ورفاقه مع توفر امكانية توزيعها على مدى خطاب التايين وفقا للخط الانفعالى التالى : الثقة ، التوجس ، الغضب ، الخوف ، الهزيمة ، أى ما يتناقض بالتالى ، وعلى طول الخط مع لقطات رد فعل الجمهور . ومن جهة أخرى ، بوسعنا أن ندرك مبرر عدم تصوير تلك اللقطات الخاصة بالمجال الخارجى وحده ، أو على الأقل سبب استبعادها من جانب المونتير . فهذه اللقطات المستقلة ذاتيا رغم قربها من المجال المركزى الذى يحتله البطل أو الجمهور أو كلاهما معا ، خاصة من خلف ظهر براندو ، أى بدون علمه وبلا ردود فعل من جانبه ، ما كان يستطيع أن يعتمد عليها لرسم خطواته . وربما كان بوسع هذه اللقطات أن تعظم أدائه ، ولكن بطريقة مصطنعة ، فهى مفروضة عليه من الخارج دون أن يتمكن من المشاركة فيها أو التحكم فيها ، خاصة وانها تستبعد تواجده الشخصى ونظراته ، أما لقطات الجمهور فهى لا تخرج عن مجال براندو ، كما اتضح لنا ، فضلا عن أنها ليست مجاورة لحيزه بل هى جزء لا يتجزأ من مجاله الحيوى ، خاصة وأن الجمهور نفسه مرتبط بكل ما يجيش فى سخطه بحيز براندو ،

وباختصار فإن النجم لا يعتمد الا على قواه وتواجده على الشاشة لضمان تأثيره على جمهور المشاهدين فى قاعة العرض الذين يتابعون انفعالاته ويستمعون اليه فى نفس الوقت مع جمهور روما ، الوحيد الذى يرى ويستمتع من داخل الشاشة . ولم نلاحظ نحن المشاهدين أية لقطات موازية او متميزة لبروتوس ورفاقه ، كان من الممكن ان نعتمد عليها لكى نندمج من خلالها مع النجم ونضفى عليه المزيد من القوة . فهذه اللقطات كانت ستقتصر على مدارنا نحن وكان بوسعنا ان نستمتع فى هذه الحالة بمجرياتنا نون ان يعلم براندو او جمهور روما أى شىء عنها .

ويعبر تماما هذا المشهد فى فيلم **يوليوس قيصر** عما يبدو لى انه الاستراتيجية الأساسية لنهج **ستراسبرج** وإيليا كازان ، الا وهو دفع الممثل الى التحكم فى المجال بتوفير الامكانيات اللازمة له لكى يحتله اطول مدة ممكنة . وهكذا تداركت السينما ، فى رأى ، تراجع شهرة النجوم خارج الأفلام . وبوسعنا ان نقول من الآن فصاعدا ان النجم غدا مرغما على ان يظهر كما هو ، بالنسبة لنفسه وللقاعة المطلوب كسبها . فلم يعد بمستطاعه ان يترك شخصيته فى الرواية للمنتج - المخرج والمونتير كما كان الحال فى عصر **هوليسود الذهبى** ، ويستسلم بذلك لصيته كنجم .

وقد تبدت من جانب الممثل ظاهرة مهمة وثورية الى حد كبير تهدف الى ضمان تعليق أنظار القاعة بالشاشة بمزيد من القوة بالمقارنة مع الماضى . فعندما يتكلم **ستراسبرج** عن هذا الأداء الجديد للممثل باعتباره تقمص الشخصية له ، فهو يريد أن يقول ، كما عبر هو نفسه عن ذلك ، ان الممثل لم يعد يؤدي دوراً خارجاً عن شخصه ، له سمات خاصة فى السيناريو أو القصة أو المسرحية ، كما انه لم يعد يسمى الى تقديم شخصية ما ، كما يقال حسب المصطلح المهني الكلاسيكي ، بل انه يصبح هو نفسه تلك الشخصية ، فيتصرف بشكل طبيعى حسب ذلك الوضع الخاص ، تماما كما يتصرف كل الناس فى القاعة . ونحن لم نعد بصدد الممثل - النجم الذى يتولى مهمة أداء الدور بالتواضع مع الجمهور للمسير قدما بحبكة القصة ، بل بصدد ممثل الأنهم الشخصية ولا يحاول ان يمثّلها لكى يمثّلها بشكل جيد ، بل يقلب العملية ويدفع تلك الشخصية الى التقيد به .

وكان لى **ستراسبرج** يقول : « بدأ عهد جديد للممثل السينمائي حيث تكون الشخصية فى خدمة الممثل ولا تقوم بشىء سوى بل يستطيع

الممثل أن يفعل ، • وقد امتدح ستراسبرج بحماس الممثل الأمريكى فى محاضرة القاها فى ندوة حول الممثل فى معهد شيروود أوك التجريبيى بلوس انجلوس فى مارس ١٩٧٧ ، وعرض علينا فقرات من أفلام تغطى نصف قرن من حياة السينما ، من العقد الثانى حتى العقد السابع ، بعد أن أوصلها ببعضها لتتعاقب أمامنا لكى ندرك مدى اندماج الممثل أكثر فأكثر فى جسده وتلاحمه على نحو أفضل فأفضل مع مجال الشاشة حتى غدا يشعر بمزيد من الثقة والقدرة على التصرف بشكل طبيعى وأكثر واقعية ، أى باختصار أكثر « أمريكية » • وقد أولى ستراسبرج اهتماما خاصا بعدد من الممثلين السينمائيين من بين أولئك الذين اختارهم ليعرضهم علينا ، لأنهم مهدوا ، فى رأيه ، للاداء الأمريكى الذى كرسه استوديو الممثل • ومن بين هؤلاء : بول مونى « أول ممثل أمريكى داوم بنجاح على استخدام جسمه للتمثيل فى المجال » (اقتباس من فيلم الأرض الطيبة) ، وشارلى شابلن الذى كان « يقلد كل ما يقوم بتمثيله ويندمج فى الوضع ويتركه ينمو داخله لكى يتحمل مسئوليته » (اقتباس من فيلم الاندفاع نحو الذهب ، ويت ديفز الأولى التى تحلت بالشجاعة فقطعت صلتها بأسطورة النجمة (خارج المجال) والصيغ الهوليودية ، فى نفس الوقت الذى كانت تقتل فيه الشخصية لكى تعيش حياتها هى ، (اقتباس من فيلم الثعالب الصغيرة) • وبعد أن قدم لى ستراسبرج بعض الشروح حول تمثيل سينمر تراسى وكاترين هبورن اللذين « كانا على سجيتهما تماما وطبيعيين » ، ركز شرحه لمدة كافية على مارلون براندو الذى بدا له أنه نجح بشكل فعال على نحو خاص « فى الحفاظ على الأداء بحضوره » • وقد اختتم فى نهاية الأمر العرض الذى قدمه موضحا أن روبرت دى نيرو الذى قضى عامين ونصف لاستيعاب « المنهج » (اقتباس من فيلم الأب الروحى) ، وسلفستر ستالونى الذى تمرن طويلا أمام المرأة لمحاكاة سلوك براندو (اقتباسات من أفلام وركى) ، وكان من الناحية الاستراتيجية ممثلين ينتهجان مسار استوديو الممثل • ولو كان ستراسبرج لا يزال حيا لمواصل تعارينه لاثبات أن الممثلين الحديثين الشعبين للغاية ، كتوم كروم مثلا الذى « يستنفد قواه فى الاداء كما لو كان بصند المرة الأخيرة التى يحتل فيها مجال الفيلم » ، يجسدون ويواصلون دروس مدرسته •

مضمون أداء الممثل

قال ستراسبورج في محاضراته بمعهد شيروود أوك : « لقد اكتسبت السينما عندنا بكل تأكيد ، شيئين عن طريق الأداء المتكامل للممثل : فقد أصبحت أمريكية حقا ، كما أن قدرتها على إبهار المتفرجين في العالم بأسره غدت طاغية وأكيدة » .

ومن خلال الاستماع الى تعليقات ستراسبورج البارعة والمسئولة ، مع اعادة تتبع المشاهد العديدة للأفلام الممتدة عبر عدة عقود حيث كانت تتحدد معالم الأداء الأمريكي للممثل - الا وهو تقمص الشخصية ذاتها للممثل ، الذي راح يتحرر شيئا فشيئا من تمثيل الأنماط - والأخذ في الاعتبار أيضا الأسطة العديدة التي طرحت في النصف الثاني من الندوة من جانب الحضور وأغلبهم من طلبة وطالبات الفنون التمثيلية ، بدأت أدرك مدى سلامة النقطة التي ذكرهما المحاضر : أداء الممثل الذي بدأ يتأمر ، وتزايد نفوذ السينما الأمريكية على المتفرجين .

فالممثل الذي يقطع صلاته مع النجم الموجود خارج المجال والذي يستوعب الشخصية التي يمثلها لكي يجعلها في متناول يده ، ويهيئ له التقنيون المجال لكي يتمكن من عمله ويتحرك فيه بحرية ، مضطر بكل وضوح الى التحلي بالأصالة . ومن المؤكد أن ستراسبورج الذي عمل دائما من أجل إزالة الفروق بين أداء الممثل على خشبة المسرح أو أمام الكاميرا قد أدرك أن الحل يتمثل في تجسيد ذلك الكائن الطيفي الذي خلقتة السينما ، فهو القائل بأنه « لا فرق بين خشبة المسرح والسينما » . ولعله فكر هو أيضا في الظاهرة الغريبة التي تلاصق وودي الن : فالممثل المسرحي يكون حاضرا على خشبة المسرح بينما المتفرج حاضر في القاعة ، أما في السينما فيكون الممثل حاضرا (أثناء التصوير) بينما المتفرج غائب ، كما أن الممثل يكون غائبا (أثناء العرض) بينما المتفرج حاضر في القاعة . ولعل العمل السينمائي الذي يتمحور أساسا

حول لقطة رد الفعل لا يسعى في نهاية المطاف الا الى هدف واحد .
 الا وهو جعل المتفرج حاضرا وتجسيده باندخاله في اطار الشاشة .
 وعلى أية حال ، ورغم أن تعميق البحث من ناحية المرح لفهم ما يتم
 على الشاشة قد يكون مثيرا للاهتمام ، الا انه من الواضح تماما للمعان
 أن « منهج » ستراسبيرج يرمى الى ضمان وجود الممثل على الشاشة
 ودعم هذا الوجود ومضاعفته . وهذا الحضور الراسخ والمواكب لأحداث
 الفيلم يبدو حقيقة واقعة ومقتردة (ويجب أن يعطى هذا الحضور
 الانطباع بأنه لم يحدث أبدا من قبل) حتى أن المتفرج الجالس في القاعة
 يقطع هو أيضا روابطه مع الممثل الغائب الذي كان ينبغي في الماضي
 صورته ليدم تواجده ، وكذلك مع الشخصية التي لم يعد هناك مبرر
 لوجودها ما دام الممثل قد استردها . وقد بلغ نظام الوجود الهوليودي
 الكلاسيكي حدا جعله يبدو وكأنه ينقلب مثل القفاز ، فمن خلال التواجد
 الحقيقي للممثل السينمائي يتبين النجم المبتثق منه . فبعد نجاح فيلم
 شروط العاطفة (اخراج جيمس بروك ، ١٩٨٢) أبدى البعض أسغهم
 في برنامج تليفزيوني مذاع على الهواء ، لأن جاك نيكلمسون أصبح في
 الواقع « مدمنا » ، و « سكيراً » ، و « وقحاً » ، و « هائسا » . وفي برنامج
 آخر من نفس النوع تساءل البعض عن مدى تعرض سلفستر ستالوني
 شخصيا للأحداث التي المت بروكي بالبوا . وفي الآونة الأخيرة ، تقدم
 عدد من المواطنين بعد فيلم روكي الرابع بعريضة يطالبون فيها بمنح
 ستالوني وسام أكبر ملاكم ، لا في القصص السينمائية ، ولكن في
 تاريخ أمريكا الحقيقي .

ويقول لنا ستراسبيرج : « لم تعد هناك حاجة لأن يكون المرء نجما
 كبيرا لكي يتقبله الجمهور . فالمطلوب بكل بساطة أن يكون المرء تماما
 كما هو وأن يكون واثقا من نفسه » . وقد استشهد لي ستراسبيرج ،
 الذي أكد مرارا على أن منهج استوديو الممثل مدرسة للثقة بالنفس ،
 استشهد بقول الشاعر الاغريقي بينداروس « عليك أن تكون كما أنت » .
 وقد تناولت الأمسيات الثلاث التي أعقبت محاضرة ستراسبيرج في اطار
 نفس الندوة ، مسألة الأداء السينمائي . وكان الحاضرون المدعوون
 من الممثلين والممثلات : سيسى سباسك ، وديفيد كارادايين ، وروبرت
 كارادايين (الأمسية الأولى) ، وسلفستر ستالوني ، وتاليا شاير ،
 وبرت يونج (الأمسية الثانية) ، وروبرت دى نير (الأمسية الثالثة) ،
 وقد عبروا جميعا عن نفس الفلسفة ، الا وهي الثقة بالنفس . وأود أن
 أخص بعض الأقوال التي وردت على السنة هؤلاء المحترفين في مجال
 التمثيل السينمائي . وسيقودنا ذلك مباشرة الى أسطورة الواقعية التي
 تعتبر الاداة الرئيسية للنفوذ السينمائي الأمريكي والتي لا تعمل أبدا

على خير وجه الا اذا استخدمت بواسطة لقطات رد الفعل . وكانت المصطلحات والعبارات التي كررها المحاضرون المدعوون ردا على أسئلة المستمعين من طلبة وطالبات الفنون التمثيلية المهتمين بمعرفة خبايا مهنة التمثيل ، كما يلي : « كن واثقا من نفسك » ، « كن على سجيتك » ، « اندمج » ، « لا تمثل » ، « كن مسترخيا » .

وقد أوضحت سيمى سباسك (ومن الأعلام التي شاركت فيها : كاري ، اوشى الأشرار ، ثلاث قساء) انها تقدر بشكل خاص أسلوب براين دى بالما فى الاخراج لأنه « يدع للممثلين حرية التصرف الى حد كبير » فالبنية العامة للفيلم واضحة تماما فى رأسه ولكنه يطلعنا على مضمونه ويترك لنا حرية التصرف . « وردا على سؤال من النوع الذى يتم توجيهه بخصوص خير وسائل « تعليق » المتفسر ، أجابت سيمى سباسك قائلة : عندما تشترك فى فيلم لا تكون هناك سوى دقائق عشر كل يوم لها أهميتها . ويتعين أن تكون هذه الدقائق التى سيتم تسجيلها على الشريط السينمائى الخام أصدق اللحظات فى يومك ، فهذا هو أنهم » .

واعترف ديفيد كارادايين (افلام : القطلع الى المجد ، بيضة الثعبان ، الدائرة الحديدية) بأنه وجد أسلوب برجمان (بيضة الثعبان) صعبا للغاية : كان يقودنى من يدى ويحدثنى عما يجب أن أفعل ، وكان على أن أحاكيه بينما الكاميرا قريبة منا للغاية . وكنت ارى ايماءاته فى لقطات كبيرة ، فيبدو لى أنه يريد أن يكون معى داخل الكادر . وعندما اقرا نصا وارتاح منذ البداية للشخصية أو اصل القراءة ، والا تخلت عنه . وخير وسيلة للولوج الى الشخصية أن يتوغل المرء فى نفسه . فالشخصية هى انا نفسى ، وليس هناك ما هو أفضل من أن أكون انا . ويجب أن يكن الممثل تقديرا كبيرا لشخصه » . ويبدو أن ديفيد كارادايين أراد أن يثبت عمليا أهمية التلقائية فأحضر معه فى ندوة الممثلين طفله البالغ الرابعة أو الخامسة من عمره وتركه يدور ويقفز حوله ، كما كان يتقبل بسرور ملحوظ مقاطعاته العديدة والمباغثة (وسنرى بعد قليل أن دى نيرو كان يصطحب هو أيضا ابنه معه على النصبة) .

وأوضح روبرت كارادايين ، آخر ديفيد غير الشقيق (رعاة البقر ، الشوارع الخلفية ، العودة الى الوطن) أن السينما لم تعد تسعى الى الاقناع كما كان الحال فى الماضى « فهى أقل اعتمادا الى حد كبير على الأنماط والصيغ الهوليوودية التى كانت شبه مقدسة ، فاذا كان عليك أن تقوم بعمل بطولى فى الفيلم ، فلا تتظاهر بالبطولة لأن ذلك لن يجدى ،

فالفرط في الاعداد وفي استخدام التقنية يقضيان على الملوك الطبيعي والمظهر المعتدل للاداء ، وانا لا اتاثر اطلاقا باداء الممثلين المفرطين في اعداد انفسهم ، الذين يشاركونني التمثيل » .

اما سلفستر ستالوني (فيلم قبضة اليد ، افلام روكي الاربعة ومن بعدها روكي - ٥ في ١٩٩١ ، علما بان هذا الكتاب نشر في عام ١٩٨٩) ، وفيلما رامبو (الذي كانت شعبيته لا تزال حديثة العهد) كان ذلك بعد فترة قصيرة من نجاح فيلم روكي - ١) ، فقد استقبل بحفاوة متبيدة ثم انهالت عليه امثلة الشباب المستمع المتشوق الى النجاح . ولما كان مقتضبا في حديثه فقد اعتمد على ردود فعل تتم عن التعجب ، وهمز كتفيه عدة مرات ، ولجا الى اضحاك الحاضرين ، واجاب باسهاب على سؤاليين او ثلاثة : « عندما بدأت في كتابة سيناريو روكي تساءلت حول ما يود الناس ان يروا على الشاشة اليوم ، فقلت لنفسى انه ما اريد ان ارى . وعليه فقد كتبت شيئا بسيطا للغاية ، تماما كما افكر واحس . وعلى اية حال فانا اقول لنفسى نفس الشيء تماما : الممثل لا يحتاج لان يكون ذكيا او متعلما ، فما عليه الا ان يثق في نفسه . وانا اتمرن على التمثيل الصحيح بمشاهدة الممثلين الذين يثيرون اعجابي ثم احاكيمهم طويلا امام المراة » .

واوضحت تاليا شاير ، شقيقة كربول (الاب الروحي ١ و ٢ ، افلام روكي الاربعة ، النبوة) انها تأثرت بستانسلافسكى « المعدل ، على يد ستراسبيرج واريدت قائلة : « لقد نشأت في بيئة مؤمنة بالمعيسة الكاثوليكية ولذا فانا احكى لنفسى خطاياى كما لو كنت على كرسى الاعتراف ، مما مكننى من الاهتمام الى سلوكيات عميقة . فانا الاحظ باهتمام تصرفات الناس في الشوارع واحاول العثور عليها على الشاشة وانا اسير او اتكلم او اكل ، فمن السهل ان يصيح الممثل او ان يصرخ ان يبكى ، ولكن من الصعب ان يعبر المرء عن كل ذلك وعن كل ما يقدم عليه الناس في حياتهم اليومية بالطريقة المناسبة وغير المرئية تقريبا ، وهذا ما اتمرن عليه » . ومن بين النجوم السبعة الذين حضروا ندوة الممثلين كانت تاليا شاير الوحيدة التى تميزت من بين زملائها بعقليتها النقدية وباستعدادها للتغيير ، مع تمسكها بنفس الفلسفة الواقعية التى تبناها هؤلاء . وقد شجبت « النزعة الطنبيعية المفرطة لدى الممثلين الأمريكيين وعدم شعورهم بالمسئولية » تجاه فنهم . ومن جهة اخرى ، كات تاليا شاير خير من القى الضوء على امركة ستانسلافسكى على يد ستراسبيرج . فعندما حدثتنا عن اهتمامها فى المقام الاول باحياء ذكرياتها الشخصية ، كشفت عن استراتيجية « الذاكرة العاطفية » ، وهى

أحد الأركان الأساسية التي يعتمد عليها منهج استوديو الممثل الذي يعتبر إن الأهم بالنسبة للممثل أن يتذكر ظروف حياته الخاصة والعواطف والاتفاعلات التي صاحبته ، لا أن يحاول جاهدا أن يتصور ويحس من جديد ظروف الشخصية التي يمثلها .

ومن بين المحاضرين الذين وجهت اليهم أسئلة بدأ برت يونج (أفلام ووكي الأربعة) أكثرهم على سجيته « رجل شارع » ، فقال « لى ستراسبرج أحسن استاذ عرفته . لقد ساعدنى على استنباط خير ما لى من أصالة ، وبت ممثلا جيدا بأن أصبحت أنا نفسى ، اذ نهجت فى الجلوس مسترخيا على مقعد مريح . وعندما أقرأ نصا ، أدون ما يحدث لى وما أشعر به والحركة التي أشرع فى اتيانها بلا وعى » .

وقد خصصت الأسمية الأخيرة لروبرت دى نيرو وحده (سائق التاكسى ، نيويورك نيويورك ، الثور الهائج) . وكما ذكرنا من قبل ، جاء دى نيرو لمقابلة المستمعين مع ابنه الذى يقارب فى السن ابن ديفيد كراداين ، وظل محتفظا به بين ذراعيه طوال الحديث الذى دار معه . هل كان يريد أن يظل رابط الجاش ، أم كان يسعى الى ضمان تعاطف الجمهور معه منذ الوهلة الأولى ؟ وعلى أية حال فمن المؤكد أن وجود الطفل معه كان يضطره الى سلوك وحديث متقطعين ومعتدين بسبب مطالب الطفل ، خاصة وأنه كان يحاول الاستجابة فى آن واحد لتوقعات متعارضة ومتناقضة ، بعضها خاص وبعضها الآخر عام . والواقع أن دى نيرو جعل نفسه عن وعى أو غير وعى فى وضع يمكن بشكل ملحوظ ما قاله بخصوص أداء الممثل الأمريكى . لقد أصبح جسم الممثل مهما بشكل متزايد اليوم . فانا اتحرك كثيرا . عندما أمثل ، ولا أواجه أبدا أى بطل بشكل مباشر بتثبيت نظرى عليه هو فقط (ويقصد بذلك أن يثبت نظره خارج المجال) . وأنا لا أعمل فى خط مستقيم وأصوب نظرى يمينا ويسارا وأخادع . وأنا فى حاجة الى حيز للتمثيل وأحاول دائما تأجيل كلمة « ستوب » التى يطلقها المخرج ، أطول مدة ممكنة . فالتحدث والتحرك بقدر أقل يكون أكثر فعالية من الانصراف فى ذلك . فإذا كانت زوجتى تقتصب فى مشهد ، لا يجوز أن يكون رد فعلى على غرار ما كان يحدث عادة فى السينما المسرحية والمأساوية والشكسبيرية ، كما كان يفعل ليونيل باريمور ، بل يجب أن يكون رد فعلى أقرب الى رد فعل رجل عادى يواجه نفس الوضع . فهدف الممثل هو الإيهام بالحقيقة والصدق وعليه أن يتدرب على بعض التقنيات : السير فى المجال : فى شارع مدينة أو قرية ، فى دهاليز مبنى يضم مكاتب ، فى مختلف غرف بيت ، والتحدث والاكل والشرب وممارسة

الرياضة والفنون ، ولكن كل ذلك على المسطح مع اعطاء الانتباه بانه متخصص فى كل ما يفعل . فعلى الممثل فى فيلم روائى ان يوحى بانه يعيش فى فيلم تسجيلى يتم تصويره بكاميرا خفية . والتمثيل فى فيلم كتيب المخرج نصه وسيلة جيدة لكى يكون الممثل « حقيقيا » فى السينما . فالمخرج فى هذه الحالة يعرف ماذا يفعل والنص الذى كتبه يكون فى أغلب الأحوال ضمنيا لا تفسيريا ، مما يتيح للممثل امكانية العيش داخل النص وفقا لوضعه فيه . واقدم لكم حيلة اخرى : اذا كانت العلاقة بين البطلين مقتصرة فى النص على الصداقة فقط ، يجب ألا تتجاوز ذلك بل عليك أن تبقى فى هذه الحدود طوال مدة التصوير حتى لا تسبى الى مصداقيتك على الشاشة .

ولقد أدركت من خلال الأيام الأربعة التى قضيتها فى مؤتمر الممثلين بشيروود أوك ، حسب رأى المتواضع ، بعض الأسباب الأساسية لنفوذ السينما الأمريكية ، وذلك على نحو أفضل من كافة الكتب التى كنت قد قرأتها من قبل حول هذا الموضوع . فماذا كشفت لنا الوصفات التى حاول هؤلاء الممثلون السينمائيون السبعة أن يقدموها بشكل مبسط للغاية لذلك الشباب المبهور الذى ما كان يتطلع الا الى اقتناء أثريهم ؟ شئ واحد أساسى عموما ، وهو واقع الأمور أو بالأحرى حقيقة أمريكا التى لا جدال فيها ، ألا وهى التوافق الذى يؤدى الى استخدام الكلمات واللجوء الى التصرفات الصحيحة والملائمة ، والى ردود فعل تناسب تماما مع المضمون . فأحسن مبيع يزجيه معلم أمريكى لأهل طفل نشأوا خارج الولايات المتحدة ولم يتخلصوا بعد من لهجتهم الأجنبية هو أن يقول لهم أن ابنهم متجاوب مع الواقع .

وقد أوضح عالم الاجتماع الأمريكى ريتشارد هوفستادلر بطريقة ناجحة الأهمية الجوهرية للتكيف عند الأمة الأمريكية . وقد استوحى فكرة الرسام الأمريكى ماكس فيبر ، فميز بوضوح بين الانسان الذكى والانسان المفكر ، وبين الفكاه والفكر . ففى رأى هوفستادلر أن الذكاء هو « القدرة على التكيف » لأن الذكاء يستوعب ويتداول ويعيد التنظيم ، وهو قادر على التطبيق ويعمل داخل اطار محدود . « وهو المقابل للفرية لدى الحيوان » . أما الفكر فهو « ملكة خلاقة ونظرة انتقادية » تفحص وتتساءل وتقيم وتعيد النظر فى الأمور وتتخيل وتبتكر . وحسب رأى هوفستادلر فإن الذكاء يدرك المعنى المباشر للأشياء فى ظرف معين ، ويحدد تقديره لأبعادها ، أما الفكر فيقيم التقديرات ويحاول اكتشاف المغزى العام للظواهر . والذكاء اقليمى وقومى ، أما الفكر فعالمى . واستخلص هوفستادلر من ذلك أن الذكاء يحظى بالاعجاب

في الولايات المتحدة ويسعى الناس اليه باعتباره هنفا ضروريا .
 أما الفكر فهو مثير للشكوك ويستوجب الحذر لأنه قد يقرن آراء هدامة
 غربية وخطيرة على تلاحم الأمة وتربطها . وسنرى في فصل لاحق كيف
 أن مونتاج المنوعات والأفكار في أفلام ايزنشتاين يمكن أن يكون غريبا
 بالنسبة للسينما الأمريكية ، بل وخطيرا بسبب طاقته الثورية ، مما
 يستدعي احتواءه .

وما يقوله هوفستادلر عن الذكاء العجلى الأمريكي يفسر لنا تماما
 أقوال النجوم الذين لخصنا طريقتهم في التمثيل السينمائي . ويدل
 ذلك على أن منهج استوديو الممثل الذي أبدى الممثلون السبعة اعتزازهم
 به ، ليس في الواقع إلا امركة للتمثيل السينمائي . وهكذا يتطور في
 حيز الشاشة المجهود الضروري والمتجدد أبدا لدى الأمة الأمريكية
 للانصهار في بوتقة واحدة حتى تكتسب هويتها الخاصة . وهذا ما اكده
 النظام الجديد (النور ديل) الحمائي الذي دعا اليه رئيس الولايات
 المتحدة فرانكلين ديلانو روزفلت في خطابه الى الأمة أثناء جملة
 انتخابات الرئاسة في عام ١٩٣٢ . والواقع أن هذا الخطاب كان ردا ،
 من بين أمور أخرى ، على تطلع الألمان الملج الى وحدتهم فيما وراء
 الاطلنطي ، وذلك بالدعوة بحرارة الى التشبع الذاتي . وكان يقول اجمالا
 للأمريكيين الأصلاء أننا لم نعد ايطاليين أو يونانيين أو اسبانيا منجوا
 الجنسية الأمريكية بل أننا « أمريكيون مئة في المئة » . وسينما جون
 فورد تؤكد على ذلك التشبع الذاتي وتلك المثقبة بالنفس الأمريكيين في
 رأي روزفلت للتصدي للآزمة الاقتصادية والاجتماعية . فهناك العديد
 من المهاجرين الصغار في أفلام فورد ، من الشخصيات الثانوية ، بجوار
 كبار الممثلين الأمريكيين الأصلاء ، يربطون بلغة يلدنهم الجديد ويفتشون
 عبثا عن الكلمة أو الإشارة المناسبة وهم يلوحون بكل اعتزاز ببطاقة
 الهوية الجديدة التي جعلتهم أمريكيين حقيقيين ! ويحضرني بهذه المناسبة
 ذلك المهاجر اليوناني في آخر أفلام رعاة البقر من إخراج جون فورد ،
 الرجل الذي قتل ليبرتي فالانس (١٩٦٢) الذي يواظب بكل حماس على
 حضور دروس الحضارة والمؤسسات الأمريكية ، وقد ارتدى ملابس
 الأعياد ، وعينه ترقان وهو يتباهى بالوثيقة الرسمية التي تصرح له
 بالمشاركة في اجتماع عام سياسي .

ومن أفضل المنظر والمحلل جيل دلوز أنه أجمل في كلمات واضحة
 المغزى الفني والثقافي العميق للتيارات السينمائية الرئيسية ، وهذا
 ما فعله بخصوص منهج استوديو الممثل . ففي كتابه سينما ١ : الصورة
 المتحركة ، يثبت دلوز ، بالاعتماد على نظرية السيلوكية وتطبيقاتها ،

الواقعية الشديدة التي يتسم بها أداء الممثل السينمائي الذي يطبق المنهج . وقد كتب يقول بهذا الصدد : « من جهة ، يجب أن يطبع الوضع الشخصية بعمق وبشكل مستمر ، وأن تنطلق الشخصية المندمجة في الحركة ، على فترات متقطعة » ويستطرد دولوز بعد بضعة سطور في نفس الفقرة ، وهو يستوحى فكر الفيلسوف الفرنسي ميرلو - بونتي ، فيقول : « البنية بيضة ، بها قطب نباتي أو منبت وآخر حيواني » ، ثم يستطرد قائلاً أن هذه البنية « أصبحت مسألة منهجية في استوديو الممثل وفي سينما اليا كازان » . وبعبارة أخرى فإن سلوك الممثل المشايخ لمنهج ستراسبيرج ليس مجرد استجابة لمنه ، إذ أنه يصبح تجاوزاً لكل المضمون المباشر « المختزن » داخله . بل أنه أكثر وأفضل من السلوكية البسيطة « أي ما يظهر على السطح » ، لأنه ما يجري داخل الممثل ، عند ملتقى الوضع الذي تشيع به والعمل الذي سيفجره » . وهناك سمة أخرى مميزة للأداء الأمريكي مستوحاة من « المنهج » ، أبرزها دولوز ، وهي سمة مضجرة فيما سبق أن جاء هنا ، كما أشرت أنا إليها من قبل عندما ذكرت مثالا كلاسيكياً أسرف في استخدامه مفسرو الأفلام (ومن بينهم دولوز) - واقصد بذلك القفاز الذي يعتصره مارلون براندو في فيلم عمال الميناء - فهو يربط أيماءات الممثل بأشياء مألوفة تشغل المحيط المباشر له . وتقصر تلك السمة عن مدى أهمية جسم الممثل وفقاً للمنهج ، كما سبق أن أوضحت ، وعن مدى ما تنتجه الأشياء المحيطة به والتي يستردّها ليندمجها في أدائه ، ويدس ذلك للمنتج عن طريق مونتاج مألوف « وبرجوازي » . وكانت هذه الاستراتيجية بمثابة هجرم مضاد على الثورة السينمائية السوفييتية ، تلك الثورة الموجهة ضد هوليوود والمرتبطة بتمزيق المونتاج بعنف لم يعمد من قبل .

على أنني أريد أن أتوقف بالأخص عند ما كتبه دولوز بخصوص « تخزين » بل التهام الممثل للمضمون الخارجي (المرحلة النباتية) و « الانفجار » (المرحلة الحيوانية) ، أو بين « التشيع » و « التحول » . فهذا هو صميم استوديو الممثل والمركز العنصري للواقعية السينمائية الأمريكية . فالقوة الرادعة لنظرة براندو التي تصيب المتفرج بشكل مباشرة ، والتي سبق أن درسنا ظهورها وبريقها وحيويتها ، ترجع إلى طول انتظارها وثباتها ونضوجها ، سواء بالنسبة للوجه أو الجسد ، وذلك قبل أن ترد إلينا نحن المقيدين في مقاعدنا المخصصة للمتفرجين .

وفي فيلم الرجل الذي قتل ليرتي فالانس (إخراج جون فورد ، ١٩٦٢) ، توجد لقطة كبيرة متميزة ، وهي لقطة نصف جامعة تبرز بشكل خاص من بين كافة اللقطات الأخرى في هذا الفيلم ولعلها أيضاً أنجح

لقطات هذا المخرج الكبير لأفلام رعاة البقر . وهى تقع فى نهاية المشهد العاشر بشكل قاطع وخاطف مثل الزنبرك عندما ينطلق فجأة من محيطه ، مما يدخل السرور فى نفوس المتفرجين . فراعى البقر الطيب تسوم دونيفون (جون واين) يقف وسط قاعة طعام شعبية وحوله المدعوون الجالسون أمام الموائد ، وفى مواجهة ليبرتى فالانس الشرير (لى مارفن) . ويدخل من يسار الكادر أحد أتباع فالانس ويقتررب من دونيفون . وفى اللحظة المناسبة يرفع الأخير ساقه اليمنى جانباً بسرعة البرق ويوجه بها ركلة عنيفة تستقر أسفل نعن مهاجمه وذلك دون أن تبارح عيناه فالانس ودون أن يحرك جسمه . وهذه اللقطة تستحق أن تستخرج من المشهد لتقدم على الشاشة باعتبارها إحدى مختارات السينما . فهى فى الواقع كل يللم كافة اللقطات السابقة عليها بأن تضيف إليها مآلها وتجمع كل أداء جون واين . كما أنها النموذج المثالى لما قاله دولوز بخصوص المرحلتين الحاسمتين لمنهج استوديو الممثل ، ألا وهما التشبع والانفجار . فجون واين صاحب الجسم الضخم والذى يتحرك ببطء شديد يكاد يصل الى حد التسمر فى مكانه ، يظهر فى هذه اللقطة لى « يفجر » الموقف بحركة ساقه المبالغتة والصاعقة ، ويلبى بذلك ما كنا ننتظره منه . فطوال العشرين دقيقة السابقة على تلك اللقطة والمكونة من صور وأصوات مرتبطة بأهالى شينبون ، كان جون واين جزءاً من الديكور . ومع أنه كان يعيش خارج المدينة الصغيرة الواقعة فى الغرب ، بجوار الصحراء القاحلة ويؤدى الاتاة لأسطورة البطل الذى لم يتم ترويضه ، إلا أن ظهوره وسط هذه الجماعة كان ينسم عن شخصية كريمة ومحترمة تمثل طلعات الجماعة ومثلها . وبينما يعانى أهالى شينبون من ارهاب ليبرتى فالانس وتصرفاته الظالمة ، يظل توم دونيفون رابط الجأش وهادئاً . ويأتى به المخرج وسط أناس شاع بينهم الخوف والتوجس ، حيث تتم النظرات المتطلعة اليه عن التشبث به بوصفه الملاذ الأخير فى مواجهة الوحشية ، وذلك فى مطبخ المطعم الشعبى ، ومع الفريق الصغير المكون من الشخصيات الرئيسية فى القصة ، وفى القاعة وسط روادها ، وفى المطعم وهو جالس حول مائدة مع الصحفى المعجوز ، قبل الركلة المباشرة . وأنا لا أتكلم عن الشخصية الرئيسية فى الفيلم فهى ليست دونيفون ولكن رانس الحامى الذى أدى دوره جيمس ستيفورارت لأن ذلك سيقودنا بعيداً ، وكل ما أبغيه هو أن أبين لماذا كانت المرحلة الحيوانية (الانفجار) معدة باتقان عن طريق المرحلة النباتية (التشبع) .

ويتخذ جون واين فى المشاهد التى ذكرناها موقفاً سلبياً . فهو إما بلا حراك من خلال سلوكه مدروس : مستنداً الى جدار المطبخ ، أو

مرتكزا على ساقه اليسرى (كأنه يستعد للتصرف باستخدام ساقه
اليمنى) ، أو مسترخيا فوق كرسي مريح ، أو متحركا ببطء وفتور عندما
ينتقل من مكان الى آخر . والواقع أن واين يجرجر جسمه طويلا في
المكان ويشحنه كما لو كان الدينامو الخاص بواقع مدينة شينبون
الصغيرة ويردود فعل بعض سكانها المهمين . وهو يظل « محلك سر »
طوال عشرة مشاهد ويرأوح في مكانه ، حيث يتلقى ويعكس الخوف
والتوتر الياديين على الوجوه وفي النظرات ويتشبع بها . وهو يوضح
للمحيطين به في الشاشة ومن خلالهم للمتفرجين ، عن طريق موقفه
المساير ومن خلال الكلمات الساخرة والمطمئنة التي يتفوه بها ، أنه
سيتصرف في اللحظة المناسبة وستقنع قاعة العرض بارتياح ، كرد فعل
سار يسبق ويتجاوز بكثافته تنهدات مطعم شينبون الشعبي .

وهنا نقرب من صميم النفوذ السينمائي الأمريكي ، ألا وهو -
استراتيجية ربط الشاشة بالواقع الأمريكي . وقد حددت تلك الاستراتيجية
واقعية شاشات الأمم الأخرى ، وبالأخص الواقعية الاجتماعية
الروسية والواقعية الجديدة عند الإيطاليين . وهذه الاستراتيجية تجعلنا
نتفهم كيف بلغ الأمر بالأمريكيين حد توقيع عقد مع ممثل محترف ليقتول
منصب الرئيس في الولايات المتحدة ، بل وتجديد هذا العقد لفترة
رئاسة أخرى .

أداء روبرت دى نيرو

كان فيلم سائق التاكسى (اخراج مارتن سيكورسكى ، ١٩٧٦) عملا مهما للغاية ونموذجا للانتاج السينمائى الشعبى الأمريكى الذى يؤثر بقوة على الجمهور . فالفيلم ينتقل على طول مشاهد الأربعة والخمسين مع روبرت دى نيرو ، الذى يؤدي دور سائق تاكسى فى نيويورك يدعى ترافيس . والفيلم فى حد ذاته مثال فيما يتعلق بمرحلتى التشبع والتحول . فـروبرت دى نيرو لا يتخلّى عن موقفه الصلبى بل والمتبدل الا فى المشهد الثانى والثلاثين ، أى فى النصف الأخير من الفيلم ، حيث يقرر التصرف فيتناول مسدسا ويقتل رجلا أسود . وحتى مجيء تلك اللحظة المصحوبة برد الفعل الساحق ، يقتصر أداء دى نيرو أساسا على تنفيذ ما لا يمكن أن يكون سوى تعليمات سكورسكى ، أى أن يترك نفسه ينفخس لقطة بعد لقطة ومشهدا بعد مشهد فى حياة مدينة نيويورك الليلية . وهو مطالب هنا بالالتزام بثلاثة أشياء : أن يظل يقظا ، وذلك أمر سهل بالنسبة له ، فهو يقول : « أنا لا أستطيع أن انام فى الليل » . وأن يلتقط الزبائن وهو يقود سيارته ببطء : « أنا اذهب الى المكان الذى يطلب منى ، فى حى بروكس أو بروكلين أو هارلم ، فكل هذه الأحياء عندي سواء » ، « ألا يفوته شيء مما يحدث : « أسجل كل ما يجرى فى يومياتى » . أما المخرج والمصور ومهندس الصوت وطاقمه فيتكفلون بالباقي ويمطرون عينيه وأذنيه بكل المطلوب . فهم يريدون منه ، باختصار ، أن يتشبع مثل الاسفنج بما يرى ويسمع فى تلك المدينة الفارقة فى القوضى ليسجله فى يومياته . ما كان يمكنهم أن يعثروا على أى ترافيس أفضل من روبرت دى نيرو الذى يرصد فى كافة الاتجاهات كل ما يتحرك ويلمع ليتحمله ويستوعبه . ولنتذكر ما قاله فى ندوة الممثلين فى مؤتمر لوس انجلوس : « أنا اتجه يمينا ويسارا فى آن واحد .. وأراوغ » .

واود أن القى الضوء هنا على خاصيتين تميزت بهما المشاهد الاحدى والثلاثون الكرسيه للتشبع ، وذلك لأنهما تحكمان ، فى رأى اشكاليتنا : سلوك دى نيرو المتفرج ، فكل ما يبدو منه قبل أن يخرج عن طوره ليقتل رجلا أسود ، يدخل فى نطاق السلبية وعدم التحرك . فهو جالس فى أغلب الوقت : فى المطعم مع زملائه فى العمل أو مع بنتى أو ايريس (اللتين تحومان حوله) أو أمام الطاولة فى غرفته ليسجل يومياته ، أو فى قاعة سينما تعرض افلاما اباحية ، ولكنه جالس بالأخص فى سيارة التاكسى التى يقودها فى انحاء المدينة ، وذلك موقع مثالى لمشاهدة المدينة والاستماع الى الأصوات الصادرة عنها . ومن المهم أن نلاحظ أن ذلك هو وضعنا نحن المتفرجين الذين نرى ونسمع فى نفس الوقت معه ما يدور فى نيويورك ليلا ، من خلف منكب وهو يقود السيارة . كما أننا نتجول فى نفس الوقت معه لأن الفيلم يتميز بخلوه من أية لقطة للمدينة نراها وحدها فى غياب الممثل . فهو موجود فى كل تلك اللقطات كما لو كان مندوبا عنا وشاهدا ، بل وامتدادا للمتفرج الى حد ما ، مما يستدعى أن تزود صور المدينة بمعدل مرتفع من الواقعية ، وإن يتلقاها المتفرج لا من خلال نظرات وتصرفات دى نيرو فحسب ، ولا من خلال مشاركته مع المتفرج من حين الى آخر ، ولكن ليتعرف المتفرج عليها فورا وبشكل مباشر بوصفها انعكاسا صائقا لتسجيل وثائقي لمدينة نيويورك فى الليل . وأقوى صور الفيلم هى تلك التى نراها بواسطة تاكسى ترافيس ، لأنها تلقى المسافة بين المسائق والمتفرج فى قاعة المعرض . وبهذه الصور يبدأ الفيلم وينتهى ، وهى تتوالى أمامنا وتتسرب الى افئدتنا فى نفس الوقت مع انطباعها فى عيني ترافيس ومخيلته ، وذلك حتى التحول الذى سيخصنا نحن ايضا .

وترجع قوة هذه الصور الى سبب آخر له سحره الناجم عن الابهار السينمائى . فسكوريسيسى يدرك تماما أن فيلمه لتلك السيارة التى تجوب المدينة ليلا ، يوفر له خير الفرص لربط المتفرج نفسه بالشاشة واشراكه فى قصته بمصاحبة ممثله الرئيسى . وهو يلجأ الى العجلات المطاطية التى تدور بانسياب وعلى مهل لكى تتسرب الى نفوسنا خلصة حركة الكاميرا (الترافلنج) الحاملة . فهذه الحركة تعتبر خلاصة السينما المتسلطة على المهندسين - الفنانين منذ مولدها ، والمتنصرة فى المونتاج الخفى المواكب لسينما هوليوود الكلاسيكية ، مما دفع ايزنشتاين الى قطع صلته بالحركة المسرحية المحدودة . بيد أنه يتعين علينا ألا نبتعد عن موضوعنا . وسنتحدث فيما بعد عن ايزنشتاين لكى نبين كيف أن حركة الترافلنج كانت تبهره فبذل جهوده لكى يسد الطريق أمام الانسياب الأمريكى والشفافية البرجوازية يستخدم مسار الكاميرا بشكل آخر

وفقا « لتوجه طبقى » • وسنرى أن ثورته هذه لم تدم طويلا إذ سرعان ما لصق الأمريكيون الأجزاء ببعضها ، وجذبوا الى تيارهم الواقعيين - الاشتراكيين الستالينيين ، فى ذلك المسار الخطى اللانهائى •

ويلحق عالم نيويورك اللئلى ترافيس والمتفرج المقيد معه فى سيارة التاكسى التى غدت بمثابة غواصة حقيقية • وينساب ذلك العالم الخاص على يميننا ويسارنا عبر الزجاج الجانبى وينقض علينا عند مقدمة السيارة ويبتعد وراءنا مؤقتا من خلال المرآة العاكسة ، بل ان هذا العالم يقتحم ايضا مجالنا بشكل خطير ، فوق الأريكة الخلفية للسيارة • ويخيل لى أن قوة تأثير صور نيويورك تعود أساسا الى ثلاثة عوامل يعزز كل عامل منها العاملين الآخرين بالتبادل : الحركة الانسيابية والمتعددة الأشكال لتلك الصور مما يزيد من تهديدها وعدوانيتها ، واسلوب دى نيرو الطبيعى فى التشبع بها مثل الاسفنج ، وبالأخص واقعية تلك الصور ذات الطابع الوثائقى • ويتعين أن نركز تفكيرنا من الآن فصاعدا على ذلك العامل الأخير لأنه هو الذى يغذى ويقرر عملية التحول وفقا لمنهج استوديو الممثل ، وتعتمد عليه بالتالى السمات المميزة للسينما الأمريكية وفعاليتها وقدرتها على الإبهار •

ولكن المتفرج لا يرى شوارع نيويورك فى الليل ولا يسمع الأصوات الصادرة عنها كما يراها ويسمعها المخرج وفقا لحالته النفسية أو تصوراتها ، ولا عبر سلوك النجم مهما كان طبيعيا للغاية ومتجاوبا تماما ، بل يتعين أن تعرض عليه تلك الشوارع بشكل مباشر ويلا ف أو دوران وبمعزل عما يتصور رجال السينما والممثلون من خلال تجربتهم المباشرة لمواقع نيويورك فى الليل • وتلك هى الفلسفة التى سمارع المنتجون الأمريكيون بتوضيحها للمخرجين التعبيريين الألمان بمجرد وصولهم الى هوليوود لكى يفلتوا من براثن النازية ، وعلى رأسهم فريتز لانج • ولو أن فللىنى استسلم لعروض الاستوديوهات الأمريكية المغرية، كما فعل غيره ، لأصيبت قدراته الخلاقة بالشلل التام • ففللىنى يتطلع الى خلق صور سينمائية على غرار تلك التى يراها مشوهة أو غائبة من خلال نافذة سيارته التى تقطع طرق إيطاليا لأنه لا يصور الواقع بل « الأطياف التى تنشأ فى مخيلته » ، والتى يبذل كل الجهد لتجسيدها على الشاشة • فهو لا يسمى الى تقديم صورة طبق الأصل للمواقع لكى يلاحظه بعد ذلك خلف الزجاج • ولم يخطر على بال فللىنى أن يصور فيلم روما فى شوارع روما نفسها ، أو أن يصور فيلم التئكر فى الميدان الرئيسى بمدينة رومينى • وعندما كان يحتاج الى تصوير أفلامه فى استوديوهات شينه شيئا (مدينة السينما) فإنه لم يقدم على ذلك لبناء

ديكورات تطابق بدقة الواقع الذى تطلق عليه صفة الموضوعية ولكن
لكى يهيئ لنفسه كل الفرص لتجسيد ما يدور فى مخيلته .

وصور شوارع نيويورك فى فيلم سائق التاكسى واقعية ، وليست
من تدبير السينمائيين لكى تكون عرضا لنظرة ترافيس الفردية لتلك
الشوارع فى الليل ، وذلك رغم أن الحالة النفسية المرضية التى تعاني
منها شخصيته كانت تهيئ وضعا مثاليا لكى تكون تلك الصور انعكاسا
لحالته . وهذا ما كان مفترضا من باب أولى من جانب كاتب السيناريو
بول شرادر الذى تأثر أصلا بالمخرجين الفرنسيين بول بريسون وجان
لوك جودار ، وتلقى تربية صارمة وفقا للتقاليد البروتستانتية الهولندية،
وتوفر له كل ما يلزم لإبراز كابوس شوارع نيويورك . غير أنه تبنى
تقاليد السينما الواقعية الأمريكية المتميزة بالالتزام بدقة بالنموذج ،
ابتداء من النحت والتصوير وحتى السينما ، مروراً بصور الأفراد
والتصوير الشمسى . فهو يقدم نسخة طبق الأصل لموضوع دراسته
ويصف بكل أمانة أبسط تفاصيل ضجيج المدينة وسلوك المتسككين فى
الشوارع والسكاري ومدمنى المخدرات وعنف السوق والمشايخين
والقوادين . وقد سار مارتن سكورسى فى أعقاب كاتب السيناريو
وضاعف من الانطباع الواقعى وشدّد من الإيهام به .

وهكذا فإن ما عرض علينا نحن المتفرجين من خلال زجاج تاكسى
ترافيس ومرآته العاكسة أصبح أشبه بفيلم تسجيلى لنьюيورك المشبوهة
ليلاً . والواقع أننا لم نعد تقريبا فى حاجة للتعرف على سلوك النجم
وربود فعله إزاء ما يدور أمام عيوننا ونسمع من خلال الصور والأصوات
التي تكتسب مصداقيتها وتتفق مع توقعاتنا . وهذه الصور تحصل فى
طياتها قدرا من القوة وجرة من « المصدقية » يولدان لدينا الإحساس
بالتعرف على ما سبق أن رأينا فى الواقع أو فى أفلام أخرى أو فى
تسجيلات تليفزيونية عن نيويورك . وعندئذ يصبح من العمير أن نتبين
من الذى يبادر برد الفعل الأول ، هل هو المتفرج أو الممثل ، وإيهما
يجر الآخر فى مساره ، خاصة وأننا تعرفنا على شوارع المدينة فى نفس
الوقت مع سائق التاكسى على أننا نستطيع أن نقول بكل بساطة أن
دى نيرى أصبح مضطرا إلى اتباع سلوك مماثل لسلوكنا ، وإلى التفاعل
تماما كما نتفاعل نحن خفية فى القاعة ، وفقا لإيماءات لا تزيد ولا تقل
عن مستوى إدراكنا للأوضاع . فنحن جالسون فى الواقع فى مكانه أمام
مقود السيارة وذلك هو أساس تقصص الشخصية للممثل .

والحق أن منهج ستراسبيرج الذى يميل إلى حث الممثل على أن

– يكون كما هو ، يدفع بالضرورة منتجى الأفلام والمصورين ومهندسى الصوت ومنفذى المونتاج والمزج الى استنساخ الواقع بالضبط والتقاطه بشكل مباشر لكى يترافق الى اقصى حد مع الأداء الطبيعى للممثلين . وعندئذ يكون من اليسير بالنسبة للممثل ان يصبح كما هو فى عالم روائى يعكس الواقع . ولا يتردد منتجو الأفلام الأمريكىون فى ربط رواياتهم بالمعطيات التسجيلية خاصة فى الأفلام الواسعة الانتشار . فقد استعانوا فى فيلم المطار ٧٧ ، وهو الفيلم الثالث فى تلك السلسلة ، بقوات البحرية الأمريكية فى قاعدة سان دييجو ، التابعة لمركز التنسيق التكتيكي للبحرية ، لتعويم الطائرة البوينج « الملققة » التى أصيبت وغطست وسط المحيط ، وانقاذ ركابها المعرضين لخطر الموت ، وبالاخص لربط الناحية الخيالية بالواقع بواسطة كابلات سمكية . لقد تكفل حقا محترفون حقيقيون من رجال البحرية الحربية ، تحت قيادة ضباط حقيقيين طوال ما يزيد قليلا عن ساعة (أكثر من نصف مدة الفيلم) وفقا لتقنيات مهنتهم (فهم لا يمثلون للسينما) لكى ينتشلوا فى عرض المحيط هيكلا حقيقيا لطائرة من طراز بوينج ٧٤٧ . وسلوك هؤلاء الرجال المتمرسين الذين يؤدون مهمتهم دون المبالاة بالكاميرات يحدد خط السير ويوجه ايماءات وحوارات الممثلين المشتركين فى الفيلم ويعكسها . فعلى سبيل المثال ، نجد ان جيمى ستوارت الواقف فوق سطح الباخرة وسط ضباط وبحارة منهمكين حقا فى عملية الانتقاذ ، يصبح مدفوعا الى تصعيد واقعية تمثيله المعبر عن قلقه على حفيده رهين الطائرة . فالإيماءات الفردية يجب أن تتبثق كالكزهره من الإيماءات الملموسة التى تحف بها . وينطبق ذلك على فيلم جورج هيدسون وأنا لا اتعرض لهذا الفيلم بنية السخرية ، اذ انه تعين على الممثلين أن يحاكون سلوك قردة حديقة الحيوان فى لوس انجلوس باتقان بلغ حد الكمال بنقلهم وسط الأدغال والباسهم جلود قردة وتوزيعهم وسط قبيلة حقيقية من الشامبانزى ، حتى استحال على المتفرجين التمييز بين الانسان والقرد ، تماما كما كان قروود الشاشة لا يدرون ذلك مثلنا .

وبوسعنا أن نواصل الآن فكرة دولوز حول التشبيح التى يتعين بمقتضاها على ممثلى استوديو الممثل الالتزام بها . ففاعلية تشبيح الممثل لا تؤدى وظيفتها على خير وجه الا بقدر ما يتحقق ذلك أيضا فى نفس الوقت لدى المتفرج . والفيلم الثانى من مسلسل روكى الذى أخرجه «ستالونى شخصيا فى عام ١٩٧٩ يفصح بشكل خاص عن التأثير الواقعى المتبادل بين الشاشة والقاعة . لقد تنبه المنتجون ازاء الاستقبال الجنونى الذى صانف روكى - ١ (فقد حقق اكبر الايرادات فى عام ١٩٧٦) من جانب شباب يفيض حماسا ويصفق بشدة فى العديد من مشاهد

الفيلم • ولذا فقد قرروا عند انتاج روكى - ٢ تضمينه مشهدا يحى فيه الشباب معبودهم ويصاحبونه فى تمارين الركض عبر شوارع فيلادلفيا وهم يطلقون صرخات الاعجاب به • انه تصرف شبيه بارتداد اليومراندج، حيث تم التقاط رد فعل حقيقى صدر عن قاعات السينما لنقله للشاشة التى تكفلت بدورها برده الى القاعة •

ولنعد الى التاكسى • مما لا شك فيه ان مارتن سكورسى سقط فى فخ الواقعية • فقد سجل لنا باتقان الحياة الليلية فى بعض الاحياء السيئة السمعة فى مدينته (وقد درب مصوره مايكل شامبيان على التصوير مباشرة فى قلب المدينة) ودفع دى نيرو الى جعل سلوك سائق التاكسى وكذلك نصوص يومياته التى يقرأها ريتلها بصوت عال طبيعية للغاية ومناسبة تماما ، فباتت تعبر عن اذرائنا لفوضى المدينة ونفورنا منها ، وجعلتنا نتشبع من مشهد الى مشهد بواقع نيويورك ، فى نفس المواقف مع ترافيس ومن خلاله ، فأصبحنا نتطلع معه ، من أجلنا ومن أجله الى وقوع التحول • ويتعين ان ننوه هنا بأن واقعية صور نيويورك تتكثف عن طريق عاملين يؤثر كل منهما على الآخر بالتبادل • والعامل الأول سينمائى ، بمعنى ان « السينما تغذى السينما » وفقا للفكرة التى يحلو لبوب روزن ، استاذ نظرية السينما بلوس انجلوس، ان يكررها • وقد عمد سكورسى الى اصفاء صبغات والوان مثيرة بابتدال على صور عالم نيويورك السفلى ، كما كان شائعا فى افلام الشوارع خلال الاربعينات ، فاضاف بذلك نوعا من « الحقيقية » التذكيرية الى واقعية الصور • اما العامل الثانى فهو ايديولوجى الصبغة ويعتمد على الخوف من الفوضى الكامن لدى كل انسان ، ولكنه متأصل فى صميم تكوين المتفرج الأمريكى •

ولقد برع سكورسى فى تلك الواقعية ولكنه قرر فى بداية الثلث الأخير من الفيلم ان يتدخل شخصيا من خلال الاخراج واستخدام الكاميرا (اذ لا تزال تؤرقه بعض النوايا البريخية) وان يتخلى عن تضامنه مع بطله فيحطم بذلك تقمصنا له ، ويقول لنا ان سائقنا المكلف باصطحابنا معه فى جولاته بشوارع نيويورك ما هو فى الواقع سوى انسان مريض نفسيا وخطر • وقد تدخل سكورسى بقوة فى بداية المشهد الذى يحاول فيه ترافيس قتل بالانتاين ، المرشح لرئاسة الولايات المتحدة قبل انتهاء الفيلم بعشر دقائق ليبرز لنا جنون بطله الدمسر ويزعزع استسلامنا وغفوتنا التقمصية ، فكان مخرجنا شعر بأنه يتعين عليه ان يضرب بقوة لكى يجعل المتفرج يفلت قبل وقوع التحول الصاعق • ويوضح روبرت راي فى مؤلفه « اتجاه معين فى سينما هوليوود » ،

الى اى مدى تحتل بداية هذا المشهد موقعا مهما فى فيلم سائق التاكسى فهو يعتبر هذا الفيلم ، على نقىض وجهة نظرى « الفيلم الشعبى الذى أجرى افضل تصحيح فى السينما الأمريكية منذ المواطن كين » . فوفقا لافتراض راي يكون سائق التاكسى فيلما « تم تصحيحه » لانه يتيح الفرصة للمخرج لكى يتخلص من آن الى آن من انبهاره بالقصة ويتخذ موقفا موضوعيا ويبدى رأيا انتقاديا بخصوص اغتراب الانسان فى مجتمع أصبح نهبا للعنف . ويبدو لى - على العكس - أن تدخل المخرج الصريح فى بعض مقاطع الفيلم للحكم على ترافيس لا يؤثر كثيرا لأن المخرج يواصل تقمصه لشخص بطله خاصة وأنه يشعر بقرب وقوع التحول الذى يريد بالأخص ألا يفوته .

ويتبدى تماما اوضح تدخل من جانب المخرج فى اللقطة الأولى من مشهد الحشد الانتخابى حول بالانتاين . فهذا التدخل الذى قلنا عنه ، تمشيا مع ما أعلنه راي ، انه اقوى تدخل فى الفيلم ، كان يتعين أن يدفعنا وفقا لاستراتيجية سكورسيسى ، الى مراجعة تعاطفنا مع ترافيس بحيث يتحول الى نوع من الارتياح بل والنفور . فبالانتاين المرشح لمنصب رئيس الولايات المتحدة يقف خلف المنصة فى مواجهة الجمهور استعدادا لالقاء كلمة ، والكاميرا مثبتة أولا على شخصه وفريقه المحيط به ، ثم تلجا بنقلة ملحوظة الى حركة بانورامية بطيئة من اليسار الى اليمين ، حيث تنساب على الجمهور مع التزامها طوال هذا المسار بأن تكون عند مستوى الخصم حتى اننا لا نرى اى وجه فى مجال الشاشة ، ثم تتوقف الكاميرا فى لقطة كبيرة على صدر شخص غير معروف لنا يرتدى سترة كاكية اللون ، وتظل ثابتة فى ذلك الوضع طوال الوقت اللازم لكى تظهر يدا مجال الشاشة يدا هذا الشخص لكى تتمكننا من فتح علبة صغيرة من الممدن والتقاط قرص منها . واخيرا تنطلق الكاميرا فجأة فى حركة بانورامية رأسية ، لنجد أمامنا ترافيس وهو يبتلع القرص فى لقطة كبيرة . وهكذا تعهد سكورسيسى بأن يحضر لنا ترافيس يصعب التعرف على معالمه ويعرضه علينا أولا عن طريق الحركة البانورامية الممتدة عبر الجمهور ، ثم من خلال الحركة البانورامية الرأسية حتى وجهه . ويبدو لنا السائق فى شكل هندي من قبيلة الموهوك ، رأسه حليق فيما عدا خصلة من الشعر تتدلى من قمة رأسه الى قفاه ، وترسم على وجهه ابتسامة مقلقة تجمع بين الرضا والغرور .

ومن الواضح أن سكورسيسى أراد أن يفاجئ المخرج بتدخله لفترة وجيزة (هذه اللقطة التى تشكل المشهد بأسره لا تستغرق سوى ثلاثين

ثانية) • وهو ناجح بلا شك على هذا المستوى خاصة وأن المشهد السابق قدم لنا ترافيس وهو يستعد للتوصل الصاعق في غرفته ، مع حرصه على ألا يثي بما يضمه ، حتى لا يفسد بذلك متعتنا بالكشف مقدما عن الوجه الجديد لبطله • لقد قرب الكاميرا بحيث تتمكن من رؤية بعض الشذرات المبكرة للاستعدادات التي يجريها ترافيس بأشراك جزء فقط من جسمه فيها : زيت التلميع الذي يقوم بتدفقته لتليينه ، وحذائه وهو يعبده ويضعه في قدميه والزهور الجافة التي أعدتها له بتسى وقد راح يحرقها وكأنه يقطع بذلك صلته بسلوكه السابق الرومانسى وغير المجدى ، والسلاح الآلى الذى يثبت فى حزامه أو يخرج من غمده المعلق بساقه ، والسكين التي يشحذها وهو ممسك بها عند مستوى الخصر ، أما ملامح الهندى الموهوك فلا يعدها ترافيس أمامنا ، بل يهيؤها المخرج سرا فى المجال الخارجى ، بعيدا عن أنظارنا ، لكي يقذف بها فى وجوهنا فى اللحظة المطلوبة • ولا بد أن يفاجأ المتفرج بالطبع لأنه ما كان يتوقع أن يرى رأس بطله وقد تحول على هذا النحو • ولكن هل تكفى تلك المفاجأة لتغيير نظرة المتفرج • وتصحيح « رؤيته وكبح ما ينتظره من بطله وحاجته الى التحول المنتظر فى نهاية الفيلم ، أى دفع المتفرج لأن يقول لنفسه « هذا الشخص الذى جعلت منه وسيطى ومرشدى ، والغائب عنى ويشيرى ، والمعبر عن ردود فعلى المعترفة بجميله فى خضم عنف نيويورك فى الليل ، اتضح لى فجأة أنه مجنون وأنه سيكون من الحمق أن أواصل مساندتى له ومساندته لى » !

أبدا ، لأن كل الأمور تعود الى وضعها الأول بمجرد زوال المفاجأة التى لا تدوم سوى ثوان معدودات : فالكتابة تصبح غير مرئية من جديد ، أى أن صاحبها يتصرف كالمعتاد « كما لو لم يكن هناك » • وتلك هى بالضبط الاستراتيجية الواقعية ، لكى تتواصل الرواية من جديد • وزد على ذلك ، ما هو مصير هذه المفاجأة ، اذا تمعنا حقا فى الأمر ؟ لقد تم الاعداد لها مقدما ودبرت بعناية بحيث تحول عدم توقعها ، الذى كان لابد منه لضمان وقعها وتأثيرها ، الى مجرد خدعة • لقد عودنا سكورسى على تدريجيا وبطريقة مأكرة على سلوك ترافيس الغريب وعنفه المكبوت • والحق أننا لم نكن نتوقع أن نرى وجه ترافيس على هذا النحو • ولكن المونتاج اللفظ الذى وصفته توا والذى كان يعد قورا لظهوره يثير فى نفوسنا الرغبة فى أن نرى ترافيس وقد تجول وكف أخيرا عن مواصلة تسكعه وراح يستعد للتحرك • ويمود ذلك الى سببين كلاسيكيين للغاية فى السينما أود أن أتعرض لهما باختصار لأنهما يضاعفان من واقعية الفيلم •

فمن جهة يشكل استعداد ترافيس للمعركة فى غرفته أحد المشاهد التقليدية ، بل والطقوسية المتوفرة بفزارة فى الأقسام الشعبية الأمريكية منذ نشأتها . ولا عجب فى ذلك ، لأن تلك الطقوس تتلاقى مع خبرتنا الذاتية فى مجال الاستعداد البدنى والنفسى للقيام بأى عمل كان . وبوسعنا أن نندارس العديد من الأفلام الهوليوودية الناجحة ومنها بالأخص مسلسل أفلام **روكي** (التى سنعكف على أية حال على حل شفرتها) ، ابتداء من مشاهد التدريب على الملاكمة التى تقيم جسرا بين مشاهد التشبيع والتحول . ومن جهة أخرى قدم لنا المخرج باستطالة وفى لقطات مكبرة وفى مركز الشاشة القواد ماتيو ، شرير الفيلم السافل حقا الذى يحتضن فريسته الشابة ايريس ويرهبها قبل مشهد استعداد الممثل الرئيسى للمعركة حيث عرضه سكورسيسى على المتفرج ولكن من وراء ظهره ، دون أن نرى وجهه . انه الحيز السابق على المشهد الطقوسى الذى تكلمنا عنه بخصوص فيلم **سائى فرانسسكو** وهو يقدم للمتفرج على انفراد ، قبل دخول الممثل فى ذلك الحيز . وهكذا تظل تسيطر علينا نحن المتفرجين صورة ماتيو ، القواد الذى يتعين القضاء عليه ، طوال الوقت الذى تستغرقه استعدادات ترافيس ، بينما انتقل ماتيو الى خارج المجال ، الى حيزنا المتميز حيث نستمتع مقدما بالانتقام منه . ولا يترك سكورسيسى الأمر للمصادفات ، ويذهب الى أبعد من ذلك بجعل ماتيو رهينة للمتفرج بينما يتأهب البطل للمقتل « حقا » . بل انه يسمح رمزيا للقاعة بأن تطلق النار مقدما على السافل فى نهاية المشهد الذى تصبح فيه ايريس عاجزة عن التحرك ، تظهر لنا صورة ماتيو من الظهر فى لقطة كبيرة تتحول عن طريق الطباعة المزدوجة الى لوحة مرمى حقيقية فى قاعة للرماية يتدرب فيها ترافيس . وقد يقول جودار عن سكورسيسى بهذا الخصوص انه تعلم من فريتز لانج (فقد قال عنه فريتز لانج انه يدفع المصور الى تسديد الكاميرا نحو شخصياته بدقة تامة ، كما لو كان يستخدم بندقية مزودة بجهاز تصويب الكترولنى) . وعلى أية حال فان ماتصورته بولين كايل بالحدس بخصوص **سائق التاكسى** ، وأشرنا اليه من قبل ، كان يقوم فعلا على أساس متين .

ولكن الرأس الغريب للهندي الموهوك الذى ينتحله سائق التاكسى لا يتفق مع المستوى . فنحن متأهبون تماما ، بل ويكاد صبرنا ينفد ونحن ننتظر أن يتم بطلنا تمريناته وينضم إلينا وأن يكون رأسه ملئنا بالذات لكى يقوينا معه نحو « الانفجار » المتمثل فى المذبحة الختامية .

وكان لا بد وأن يندفع رأس الموهوك فجأة بلقطة مكبرة من المشهد كما لو كنا بصدد مهرج ينطلق من غلبته ، لكى يستدرج المتفرج نحو التخلي عن تضامن مع البطل المجرم الذى يمسك على أية حال بزمام الرواية . ولنا أن نتساءل : هل استخدم رأس الموهوك هذا كتقنية لتحرير المتفرج الذى لا يمكنه أن يتباعد عن يطله الا ليقتردى . ون أن يدرى فى النفور العنصرى ؟ الحق أن المتفرج لا يتمكن من « تصحيح » علاقات التواطؤ بينه وبين الشاشة الا بقدر ما تجعله الأخيرة فى مواجهة التشويه السمعى والبصرى للحقيقة . ومما يدعو للدهشة أن روبرت راي ، الناقد المحنك اعتبر سائق التاكسى « الفيلم الذى أجرى أفضل تصحيح فى السينما منذ المواطن كين » . أيمكن أن يكون قد غاب عنه أن شهرة فيلم أورسون ويلز تعود من وجهة نظر الاستراتيجية الهوليودية المقدسة ، الى أنه أكثر الأفلام مناهضة للأمركة لدى استوديوهات كاليفورنيا الكبرى . ولكن هل لم يتبين أبدا لأورسون ويلز أنه أقدم على عمل مناهض بصراحة للأمركة ، أم أنه أدرك ذلك جيدا ولكنه ركب رأسه وصنع ما راق له ؟ على أن جزيج تولاند ، المصور الذى أجاد تصوير هذا الفيلم للسينما ، تعرض لانتقادات حفظة التقاليد الأرثوذكسية للفن السابع الأمريكى لتهجمه على « الذات الواقعية » ، حتى انه قضى بقية سنوات حياته المهنية فى إعادة النظر فى موقفه وفى تصحيح « لقطات المنظور الملتوية ، والظلال الكثيفة ، وزوايا التصوير المنافية للواقعية » فى فيلم المواطن كين .

تسلط الوثائقيه على الرواية

لنرجع مرة أخرى الى رد فعل المتفرج في دار العرض ، وذلك لسبب بسيط وهو أن الفيلم الشعبي الأمريكي لا يصبو الا الى الاستفادة برد الفعل هذا بأكبر قدر ممكن من الفاعلية ، وأنا موافق شخصيا بأن هذه القاعدة المعهودة على أية حال والمتبعة في كافة الفنون الشعبية لا تطبق بقوة غير مألوفة الا في مجال السينما الهوليودية ، وقد سبق أن تبين لنا أن الاقراط في الواقعية المميز للفيلم الأمريكي هو الذي يؤمن له تلك الفاعلية الفريدة وذلك للتأثير البالغ في تاريخ السينما من خلال رد فعل رواد السينما • وبوسع القارئ الرجوع الى أفلام أمريكية حديثة العهد لكي يتضح له بسهولة الى أي حد ترتبط ردود فعل الممثلين ، وبالتالي ردود فعل القارئ نفسه ازاء واقع الأوضاع والبيئة ، وكل منهما يكاد يكون تسجيليا صرفا فالأفلام الخاصة بفيتنام تكشف لنا تلك الواقعية المفرطة بشكل خاص • ولنلق نظرة على آخر أفلام تلك السلسلة ، الا وهو فيلم صباح الخير يا فيتنام (اخراج بارى ليفنسون ، ١٩٨٧) فنجم الفيلم روبى وليامز الذي يؤدي دور اديان كروناور مقدم البرامج الشهيرة ، ممثل بارع في التقليد • وقد تعرفنا على مواهبه في مجال الكوميديا في المسلسل التلفزيوني المسمى هوك وميكي (١٩٧٨ - ١٩٨٢) وكذلك في فيلم يويي (اخراج روبرت التمان ، ١٩٨٠) • على أنني لا أنرى التنويه بالذات باداء روبى وليامز المتميز في صباح الخير يا فيتنام • فالأمر الذي يعنينا هنا في المقام الأول ، كما تموننا ، هو ردود الفعل ازاء أداء النجم ، وهي بهذه المناسبة ردود دول الممثلين المحيطين بمقدم البرامج ، ومنهم بالأخص الكابتن جاريك انزنجي ، وكذلك ردود الفعل التسجيلية المستقاة من واقع حياة كل من سكان البلاد ذوى الأصل الآسيوي والعسكريين الأمريكيين ، وهو واقع يهيمن عليه صوت مقدم البرامج وموسيقى الروك التي يمتطي صهوتها ويلهب ظهرها •

ولنقل أولا مع بداية تحليلنا ان صباح الخير يا فييتنام الذى يختتم مسلسلات افلام « الحرب القذرة » التى تبرىء الامة الأمريكية من تلك الجريمة ، يقدم نموذجا للواقعية التى تعمل فى خدمة لقطات رد الفعل، ولذا يتعين أن نفحص ذلك عن كثب .

فروبين ويليامز ، المؤدى لدور اندريان كروناور لا يتواجد وحده أبدا . ونشاطه كمقدم برامج الذى يشكل فى حد ذاته رد فعل هائل وفظ ازاء حرب فييتنام ، يعتمد باستمرار ويرتكز على جملة من ردود الفعل الموزعة ابتداء من اللقطات المقرية للغاية حتى اللقطات البعيدة ، ومن اللقطات الكبيرة الفردية وتلك الجامعة التى يشترك فيها عدة أشخاص ، مزودا باللقطات المتوسطة لبعضهم . غير أن ردود الفعل المنتظمة بشكل خاص والمتكررة فى لقطات كبيرة ازاء أداء اندريان كروناور وتعليقاته الاداعية اساسا تاتى من جانب الكابتن جارليك الزنجى اللطيف المعشر ، صاحب الجسم الضخم والمفتقد للمهارة والمتفتح فى الوقت نفسه ، الذى ألحقته الادارة العسكرية بخدمة مقدم البرامج . ويفتح الفيلم بجارليك كما ينتهى به . فنحن ننتظر النجم فى مطار سايجون بصحبة الكابتن جارليك كما نبقى معه ونستمع فى حضوره أيضا لآخر رسالة لبطلنا بعد طرده من فييتنام . وطوال أحداث الفيلم ، منذ وصول البطل وحتى رحيله ، ينشط جارليك فى ظل كروناور ، مؤديا مهمة ابراز قيمة الأخير . وقد تكفل مصورو الفيلم ومنفذو المونتاج بعملية توظيفه لابتداء ردود فعل متميزة وإيجابية للغاية ، فهو يتسم ويطلق القهقهات وينظر باغتراب ويصفق متجاوبا بذلك مع أداء النجم الذى تتواصل ردود فعله المناهضة لحرب فييتنام والضبط العظام المؤمنين بها والماكفين على مواصلتها . ويقوم الكابتن جارليك هنا بالنسبة لكروناور بنفس دور اد ماكماهون بالنسبة لجيمى كارسون ، وفانسى بالنسبة لمروالد ريجان .

اما اختيار زنجى لتنفيذ لقطات رد الفعل فى هذا الفيلم فهو نابع من الاستراتيجية التجارية والسياسية العليا . ففى العديد من الافلام الأمريكية الحديثة - ومنها روكى - ٣ ، يتولى زنجى مهمة مساعدة البطل الأبيض على القيام بمشاريعه . بل انه يصل الى حد تأنيبه عندما يتعاس وتخونه شجاعته ، ويسمح لنفسه بتلقيه بعض الدروس فى الوطنية . ونحن هنا بعيدون عن الشخصيات المرموقة التى كان ستانلى كرامر يكلف سينى بواتيه بادائها فى سنوات التمرد التى راج فيها شعار « الأسود جميل » ، مما كان يتطلب أن يبدى الأبيض

أعجابه بالجنس الزنجى بقية امتصاص غضب السود وتبرئة الأغلبية البيضاء فى نفس الوقت •

بيد أن الأحوال تغيرت فاعادت شخصيات مثل جارليك وأبولو كريد (المكلف بأبراز روكى بالبوا فى روكى - ٣) الأقلية الزنجية الى وضعها التاريخى والأيدىولوجى بتكليفها بمهمة التعرف على البيض العظام الذين يعبرون عن قيم الأمة المعرضة للأخطار ويساندونها فى مسيرتها نحو النصر •

والمفترج على فيلم صباح الخير يا فييتنام مربوط بقوة بالشاشة من خلال ردود فعل جارليك الزنجى التى تزيد من تألق روبن ويليامز فى دور مقدم البرامج أدريان كروناور • ونحن هنا بصدد المستوى الأول لربط المفترجين بالشاشة ، وهو مستوى يمكن أن يحققه المسرح بشكل محترم • غير أننا بصدد السينما ، والسينما الأمريكية بالذات التى برعت فى فن توحيد الأحياء البعيدة للغاية بعضها مع بعض • فجارليك نقرىب جدا من النجم ليتجاوب مع حركاته البهلوانية وتعليقاته الوقحة ومحركاته لنيكسون وجونسون وكروتكايت ، ينوب عنه باستمرار أشخاص آخرون أصابهم الذهول هم أيضا وراحوا يتقلعون ويستمعون الى مقدم البرامج عن بعد الى حد ما فى خلفية الشاشة وراء زجاج استوديو التسجيل ، أو ينوب عنه مستمعون مجهولون للبرنامج الاذاعى ، خارج الحيز المتميز الخاص بالبطل ، ومنهم الفييتناميون فى شوارع سايجون ، والجنود الأمريكيون فى ثكناتهم أو فى ساحات القتال • كما أن المحاكاة المضحكة من جانب ويليامز وبالأخص مونولوجاته الساخرة التى تجمع وتكرر مرارا وتصرخ بمشاعر فييتنام المكبوتة تنتقل الى المفترجين (وفى مقدمتهم المفترجون الأمريكيون) عن طريق سلسلة من لقطات رد الفعل المتشابكة والمتوالية باستمرار والمصورة من أقرب المسافات حتى أبعدما • وتجاوبنا الحميم مع بطلنا (فنحن نحب مقدم البرامج أدريان كروناور تماما كما يحبه أصدقائه المحيطون ، كما أننا نكره خصومه من كوادز الجيش ، تماما كما يبادلونه هم الكرايمية) انطلاقا من تلك المواقع المتميزة التى تدور فيها الأحداث يجعلنا جزءا من تلك اللقطات الجامعة لواقع فييتنام •

ولنلاحظ أن أداء مقدم البرامج المثير للضحك وتعليقاته اللاذعة وكذلك قصة حبه الصغيرة والمغامرات المرتبطة بها تصل إلينا بشكل غير مباشر عن طريق ردود فعل الذين يرونه وهو يتصرف من أجلنا ومثلنا •

ومن جهة أخرى يصيب الأداء الشفوي لبطلنا بشكل مباشر ومتواز فييتنام بلد سكان المدن والقرى الأصليين ، وفييتنام الجنود الأمريكيين في ثكناتهم وأثناء العمليات العسكرية . وصور فييتنام التي نشاهدها على الشاشة ونستمع من خارج مجالها الى صوت مقدم البرامج ، بطلنا الحميم ، عبارة عن نسخ طبق الأصل لصور « الحرب القذرة » التي تتوالى منذ ثلاثين سنة على شاشاتنا الكبيرة والصغيرة . انها مجرد كليشيهات ونماذج مكررة لم تعد لها قيمة متميزة ، وانحصر دورها في ان تكون اشارات صرفة للتعرف على الواقع . فهذه الصور لا تؤدي اطلاقا الى تعميق ما نرى ونسمع من جانب بطلنا . فهي لا تنقلنا ، مثل الاعمال الفنية مما هو معروف بقدر أكبر الى ما هو معروف بقدر أقل ، ومن المفرد الى الجمع ، على حد قول امبرتو ايكو الكاتب الايطالي المتخصص في علم الاشارات والرموز ودلالاتها . وهي تكتفى بتعزيز ما نعرف أصلا وتحصره في تلك الحدود وتعتبره أمرا مفروغا منه .

وهؤلاء الفييتناميون والأمريكيون المتفرغون للقيام بأعمالهم في لقطات جامعة تسجيلية صرفة ، بينما تنهال عليهم تعليقات مقدم البرامج مصحوبة بايقاع الموسيقى الروك ، لا يعرفون ويليامز . وهم يكونون في الحقول أو يتجولون في شوارع سايجون الزاخرة بالمعروضات ، ويحاربون في الأدغال أو يخيمون في العراء . والحق أننا نشاهد في العديد من اللقطات الجامعة ونصف الجامعة عسكريين أمريكيين يتجاوبون مع مقدم البرامج وهم يستمعون اليه من خلال الترانزستورات ويهزون رؤوسهم تعبيرا عن التأييد على إيقاع كلماته ، أو يعلنون استحسانهم بصوت مرتفع . غير أنهم محصورون في حدود ردود الفعل المجهولة الهوية للأغلبية الصامتة . وهم لا يرون بطلم هذا ولا يلتقون معه في حيزه . ولذا فإن نظراتهم لا تشارك في تغذية ردود فعل الجمهور في القاعة . فهم خارج الرواية ذاتها ، قابضون في الجانب التسجيلي حيث لا علاقة بين المشاهد (بفتح الهاء) والمشاهد (بكسر الهاء) غير ان من المفارقات حقا أن تلك الأبعاد التسجيلية في فيلم صباح الخير يا فييتنام هي التي تجعل السرد الروائي والعلاقة بين الشاشة والقاعة جذابة للغاية بشكل لا يقاوم . فهؤلاء الذين لا يشاركون في التمثيل : العامة في الشوارع الفييتنامية والمعسكرات وساحات الحرب لا يعرفون في الواقع شيئا عن بطلم هذا وإن كانوا يسمعون صوته الذي يشوهه أزيز ترانزستوراتهم أو نذبذبات مكبرات الصوت . أما نحن المتفرجين في قاعات العرض فنحظى بخصوصيتنا الوثيقة مع بطلنا ، عن طريق ردود الفعل بالطبع .، ونعيش معه دراعي قلقه ومشاعره العاطفية

وأفكاره الخاصة ومغامراته الجنونة ، وكل ذلك بدرجة أكبر بالمقارنة مع الأشخاص القريبين منه . فهم يظهرون فى لقطات بعيدة بينما نحن معه فى اللقطات الكبيرة التى تصل الى حد الاندماج . ولذا فان نظرتنا اليهم بوية للغاية .

وهذه البنية الثنائية القائمة على التسجيلات والرواية التى نصادفها بشكل واضح ومتقن فى صباح الخير يافيتنام نجدها فى كل أفلام السينما الأمريكية الشعبية نصف متوارية أو متخفية بين ثناياها . وقد نجحت تلك البنية ، فى مقدمة عدة عناصر أخرى ، فى جذب المتفرج لمشاهدة أفلام الكوارث التى راجت فى السبعينيات وطبعت ذلك العقد (اذ كان يتمين إعادة الأبطال الإيجابيين الى مراكزهم السابقة بعد التخلي عنهم فى الستينيات) . ولقد انطلق ذلك العقد بفيلم المطار (١٩٧٠) ليجنح الى الهزل مع فيلم مجانين فى الجو (١٩٨٠) . وقد شملت هذه البنية المزوجة أفلام المطار الأربعة ، فخلقت بطريقة نموذجية الحركة بين مقاعد المسافرين وقمرة قائد الطائرة لتخلق بالمتفرج على جناحى الرواية ، وذلك هو التردد جيئة وذهابا بين العالم الدارج والقوم المتميزين ، وبين اللقطات العامة للمسافرين مجهولى الهوية الذين لا دراية لهم بما يحدث واللقطات الخاصة والمتفردة لقمرة القيادة حيث يجلس أحد المتفرجين مع أبطاله القباطنة أمام أجهزة قيادة البوينج ٠٠٠ والرواية . ولنتمعن عن كثب فى تلك اللقطات الخاصة بالركاب الجالسين على مقاعدهم داخل الطائرة . ان أمرهم يعنى بشكل مباشر المتفرجين فى قاعة العرض بمعنى أنهم يسهمون فى نقل هؤلاء المتفرجين الى قمرة قيادة الرواية . ولن الجأ هنا الى تحليل مشاهد أحد الأفلام الأربعة لذلك المسلسل بطريقة منتظمة لأنى لا أسعى الا الى تسليط الضوء على الاستراتيجية الأساسية المتبعة فى الأفلام الأمريكية الشعبية والتى اتضحت بكل جلاء فى دراستنا لفيلم صباح الخير يا فييتنام مما يتيح لنا امكانية ملاحظة ذلك فى أفلام الكوارث . فلنعد انن الى البوينج ٧٤٧ لنرقب المسافرين على مقعدها .

عندما تتوفر امكانية تقديم لقطات للركاب عن بعد ، بحيث تتلشى ملامحهم وسط جمعهم ويتمتعون بالتعرف عليهم شخصيا ، أو تصوير لقطات لهم من زوايا تخفى هوياتهم ، لا يتردد المنتجون فى استخدام أرشيفات التسجيلات أو تصوير ركاب حقيقين فى طائرة حقيقية . وفيما يتعلق بالصور الداخلية فى لقطات جامعة يتم اللجوء الى نفس الطريقة المتبعة بالنسبة للصور الخارجية للمطار أو للطائرة وهى محقة

فى السماء • وهنا لن يتردد المنتجون فى استخدام التسجيلات بشكل مباشر • وهكذا نعود مرة أخرى الى المركز العصبى للواقعية السينمائية الأمريكية التى تسيطر عليها فكرة الالتصاق تماما والى أقصى حد ممكن بالواقع الأمريكى ذاته ، حتى ان هذه الواقعية تنتمى الى اللقطات التسجيلية أكثر من انتمائها الى الرواية • وعندما يتعذر الالتقاط المباشر لصور طائرة حقيقية على الفيلم الخام نظرا لعدم توفر المال أو الوقت اللازم لانتظار سماء صافية أو عاصفة رومانتيكية لزوم ضمها الى نسيج القصة ، يتم اللجوء الى آل ويثلوك ، وهو أحد أكبر خبراء هوليوود فى مجال الخدع السينمائية منذ ما يربو على أربعين سنة • وقد التقيت مع آل ويثلوك فى ورشته باستوديو شركة يونيفرسال فى هوليوود ، فى الفترة التى كان يعمل فيها لحساب فيلم **المطار** ٧٧ • ويلتزم ويثلوك تماما بتقاليد المصورين الأمريكيين ، أسلاف المصورين الفوتوغرافيين الذين كانوا يستخدمون نسخة شديدة الشبه للنموذج حتى يصبح من الصعب التمييز بينهما • وقد عرض على نموذج لبوينج ٧٠٧ صنعه لهذا الفيلم بالاعتماد على صورة مكبرة للطائرة • كان طول الطائرة قديمن فقط ولكنها منفذة بدقة شديدة للغاية • وقد علقتها فى الورشة بأسلاك غير مرئية • وخلف هذه النسخة المصغرة للطائرة كانت هناك سحابات صغيرة مصنوعة من مادة سيلولوزية أشبه بالقطن ومعلقة هى أيضا ، ومن الممكن جعل هذه الطائرة والسحابات المصاحبة لها تناسب خلصة فى الفيلم عند تصويرها مع خلفية زرقاء باهتة ، لاعطاء الانطباع بانها تطير فى جو صاف • ومن الواضح انه لا يتم اللجوء الى خدمات خبراء مثل ويثلوك الا كحل لا مئاض منه • فهى الملائد الأخير بالنسبة للمنتجين الذين استنفدوا كافة امكانيات الواقعية • وما كان يمكن أن يطلب ايرفينج آلن من ويثلوك أن يصنع له نموذجا لهليكوبتر لا يكلف سوى بضع مئات من الدولارات لكى يفجره فى اللحظة المناسبة فى لقطة كبيرة فى فيلم **الجحيم الملقب** (١٩٧٤) لو كان بوسعه أن يدمر هليكوبتر حقيقيا يبلغ ثمنه عدة ملايين من الدولارات • وبوسعنا أن نتصور فرحة كربول الفاسورة أن تمكن من تحقيق حلمه فى فيلم **نهاية العالم** (١٩٧٩) ، حيث أقام جسرا حقيقيا وسط الأدغال تكلف مليونى دولار ، لا لشيء سوى أن يفجره فعلا فى سياق أحداث الفيلم •

وهكذا يمكننا أن نفهم لماذا يعتبرون البديل الذى يحل محل البطل فى اللحظات المحفوفة بالمخاطر ، دخيلا يستحسن الاستغناء عن خدماته ، وضربا من الجبن يتقاخر مخرجون شجعان مثل راؤول والش بعدم التردى فيه أبدا ، وغشا لا يرتضيه كبرياء نجوم مثل بلموندو وستالونى • وفى أحد مشاهد **الجحيم الملقب** المشتعلة والخطرة للغاية دفع جون

جيلرمين ، وهو أحد مخرجى الفيلم ، دفع روبرت فاجنر الى اقصى حدود امكانياته وسط الجمر تقريبا قبل أن يلجأ الى بديل يحل محله ، بحيث لا يتمكن المتفرج من أن يرى شيئا سوى النار المشتعلة . ولا تتم الاستعانة بخبراء فى الخدع السينمائية من أمثال ويثلوك لاستنساخ الواقع الا عند استحالة التصوير الواقعى . وقد طلب ويليام فرأى ، منتج المطار ٧٧ ، من ويثلوك أن يرسم له مبنى البيت الأبيض بكل دقة لكي يحلق امامه النموذج المصغر للبوينج ، لا لمسبب سوى أن الحكومة الفيدرالية فى واشنطن رفضت التصريح له بتصوير طائرة بوينج ٧٠٧ حقيقية فوق البيت الأبيض الحقيقى .

وباختصار ، تتسلط الوثائقى التى لا تشارك فى التمثيل على الأداء الهوليودى . فالغاية بالنسبة للممثل ، خاصة منذ عهد ستراسبرج ، هى الا يمثل ، وعليه الا يكتفى بعدم الظهور ، بل وأن يتلاشى تماما . على حد قول جودار فى فيلم راع يميئك . وسأوفيكم أخيرا بما رحت أبحث عنه فى الصفحات السابقة : اذا كانت الرواية السينمائية الأمريكية طبيعية الى هذا الحد فذلك لأن لقطات رد الفعل التى تتخللها هنا وهناك تعززها باستمرار اللقطات الوثائقية وعمليات اعادة بناء الواقع بأقصى قدر من الدقة .

ولنعمل تفكيرنا مرة أخرى حول تلك الظاهرة ونستكمل ما جاء فى الصفحات الأخيرة قبل أن نعود من جديد الى صباح الخير يا فييتنام لكي يتكشف لنا المشهد الأهم والورقة الرابعة التى تستحوذ تماما على المتفرج وتدفع به فى صميم الرواية وهو أسلوب الارادة . فهذه السينما لا تحاول أن تلعب أو تتلاعب بالواقع أو أن تبتكر انطلاقا منه ، بل لا يهملها سوى شيء واحد الا وهو التثبت به وتضييق الخناق حوله حتى تزهر روحه .

ولنعد انن للمرة الأخيرة لسلسلة افلام المطار ، والمجال والمجال المقابل ، وصغوف المقاعد فى الطائرة وقمرة قائدوها . ويتعين علو المتفرج أن يندس كالشبح داخل الطائرة وهى محلقة فى السماء ليكون مع الركاب . ويسرى ذلك أيضا على ممطى صهوات الخيل فى افلام رعاة البقر والمتسابقين بالسيارات أو القطارات . ومن المستحسن - استراتيجيا - اشراك عدد من النجوم مع الركاب الحقيقيين ، ومن الأفضل أن يكونوا غير معروفين لهم . فالنجوم موجودون أصلا فى حيزهم الخاص على مقربة منا ، فى قمرة الطائرة ولكن بعيدا عن انظار الركاب العاديين . وعادة ما يطلب من الكومبارس أن يتصرفوا كركاب عاديين ، بغض النظر عن مضمون الفيلم (دون أن ينظروا الى الكاميرا ،

كما يقال) • وعندما يتعذر تصوير ركاب حقيقيين فى لقطات داخلية « بديكور طبيعى » فى طائرة بوينج حقيقية ، يتم اللجوء الى كومبارس يطلب منهم أن ينصرفوا تماما كما يتصرفون فى الواقع ولكن هذه المرة داخل مقصورة طائرة تم بناؤها فى الاستوديو • ولكى تتحقق الخدعة على أكمل وجه ولا يلاحظ أحد الانتقال من الواقع الى نسخة منه .
يجرى تصوير صعود الركاب فى طائرة حقيقية ، وسط حركة المرور فى مدرج المطار •

ومن المفيد أن نشير بهذه المناسبة الى تقاليد السينما الأمريكية الراسخة فى مجال الواقعية المصورة • فعلى سبيل المثال كان راؤول والش (أحد رواد الاخراج السينمائى الهوليوودى ، بدأ نشاطه كمساعد لديفيد جريفت) يلجأ دائما الى رعاة بقر حقيقيين ككومبارس فى افلام الوسترن العديدة التى أخرجها • وإذا كان المخرج التعبيري الألماني فريتز لانج قد نجح فى التشبع بالواقعية السينمائية الأمريكية فان ذلك يعود الى كونه قد تبنى فى انتاجه الألماني قبل الأخير ميم الملعون (١٩٢١) المعالجة التصويرية الهوليوودية المفرطة فى واقعيته • فقد استخدم فى عدة مشاهد رجال عصابات حقيقيين من برلين حتى ان الشرطة اضطرت الى مداومة الاستوديو ثلاث مرات اثناء تصوير الفيلم • ومن المفيد أن نذكر أن فريتز لانج كان يهودى ، وهو يخرج هذا الفيلم فى بدايات عهد النازية ، للانتقال الى الغرب وبالأذات الى لوس انجلوس • وكان فيلمه هذا بمثابة جواز سفر صالح تماما للحصول على تأشيرة لهوليوود •

وإذا كان الأمر يتطلب أن يتسرب بعض الكومبارس الى الطائرة التى تم بناؤها فى الاستوديو ، دون أن ندري ، لزوم الواقعية ، فمن الضروري أيضا أن تبدو منهم وهم جلوس فى مقاعدهم داخل الطائرة بعض الايماءات البسيطة فى مقدمة اللقطة دون أن يخل ذلك بالخلفية الواقعية فى مجموعها • ولنتقرب الآن من الحيز المتميز بالنسبة للمتفرجين ، الا وهو قمرة طاقم الطائرة ، مع الالتزام بمراحل ذلك الاقتراب • يجب أن نلاحظ فى هذا الصدد سلوك المضيفات ، وهن عادة مضيفتان فى افلام المطار • وحيزهما هو المعر الفاصل بين مقاعد الركاب ، وبالأخص بينهم وبين الحيز المغلق الخاص بقمرة القيادة حيث يقود النجوم الطائرة ويشدون المتفرجين الى الرواية • والمضيفات هنا ممثلات يشاركن فى أحداث الرواية ، وبالتالي فان نظراتهن المعبرة عن ردود افعال تلقت التدريب اللازم • وهذه النظرات ليست سريعة مثل نظراتنا ونظرات الركاب المجهولى الهوية ، بل نظرات حرص السينمائيون على

تحديدًا بدقة ، لأنه يجب « أن تستقر طويلا وتثبت » كما كان يقول لوتشينو فيسكونتي وهو يدرب كلوديا كاردينالي في فيلم **الفهد** . لقد تعرفنا على أولئك المضيفات مقدما ، قبل دخول قاعة السينما ، وكان لنا حظ رؤيتهن على حدة في بداية الفيلم من خلال مشاهد قصيرة وقبل المسافرين الذين لم يصادفوهن الا عند دخولهم الطائرة . والمضيفات يلاحظن بعض الركاب المتميزين ، مع حرصهن في الوقت نفسه على أن يضعن أنفسهن في خدمة سائر الركاب ، وعلى أن يكن على صلة وثيقة بالجمع الوثائقي المجهول الهوية . ولذا سنكون نحن المتفرجين خلقهن عندما يدخلن محراب النجوم الذين يتقرر مصيرنا الروائي على أيديهم ، وفي صحبتنا صور الركاب التي تؤكد الطابع « الحقيقي » لأدائهن . وعندما سيتقدم النجمان : القبطان ومساعدته ، معا أو كل منهما على انفراد (شارلوتون هستون ، دين مارتن ، جاك ليمون . الخ) وسط الركاب من أجل أحداث التحول ، ستكون قد انقضت فترة تشبع سبقت ذلك اللقاء ومهدت لوقوعه .

وبعبارة أخرى (ومع تجنب التمسك بالتعاقب الزمني) فإن واقع المطار الذي تم تصويره بشكل مباشر ، ينتقل من مجاله العام «التمهيدى» الى النطاق المخصص لركوب البوينج وإقلاعها . ويمجرد استقرار جميع الركاب المجهولي الهوية في أماكنهم داخل الطائرة ، يظهر وسط هذا التصوير الوثائقي الناطقون باسمهم الذين يؤدون أنوارهم الثانوية في إطار الأداء المخصص للمضيفات الجويات اللاتي يقزودن بسلوك المتفرجين من الركاب ويذهبن للقاءة أبطال قمرة القيادة باسمهم . وعلى اثر بضعة تعاريف للتدريب على التصرف وعلى ردود الأفعال ، وأمام لوحة القيادة التي أعيد بناؤها بدقة شديدة ، يكون القباطنة مستعدين للالتقاء بالركاب ، خاصة عن طريق أداء المضيفات الذي مهد لذلك اللقاء (الذي لن ندرسه في مجموعة أفلام المطار ، ولكننا سنجد بنيتة النموذجية في **هياح الخير يا فييتنام**) المعتمد على نظام المشاهد والمشهد والمؤدى دوره بشكل مكثف . ولنقل اجمالا ان الجانب الروائي ينمى دائما مع الخلفية الوثائقية (أى دون أى ردود فعل) . ويجدر بنا أن نلاحظ أننا يجب ألا نعتبر هذا الوصف عملية تطوير زمني تجرى من العام الى الخاص ، ومن الخارج الى الداخل ، ومن الوثائق الى الرواية ، وفقا لملافة سببية أو توماتيكية ، وبلاية نقيصة ، كما هو الحال مثلا في المشهد الأول من فيلم **اضطراب** (اخراج هيتشكوك ، ١٩٦٠) : مدينة غير مسمومة في لقطة جامعة ، وحى في المدينة ، ومجموعة بيوت ، ونافذة وغرفة ندخلها ومنها تبدأ الرواية . انها

بنية عامة ، أود أن ألقى الضوء عليها لأنها تشمل السينما الشعبية
الأمريكية وترسم حدودها .

فالموثائق هي التي تغذى إذن الرواية السينمائية الأمريكية ، أي
أن الواقعية التي لا تمت بصلة الى التمثيل هي التي تواصل الاداء
الروائي للمجال والمجال المقابل وبالأخص لقطات رد الفعل . وعليه اذا
كنا أول واقرب من ينظرون الى أبطال الشاشة بوصفنا المتفرجين فنحن
لا نستطيع أن نتمتع حقا في وجوههم الا لأن هناك خلفنا ، في الدرجة
الثانية ، أفرادا آخرين على الشاشة جاؤوا من الخارج . وهؤلاء
لا يتركوننا ، مع أن نظراتهم غير محددة وموزعة ، ومتفقة مع الواقع
الخارجي . وهم يرسلون مندوبين عنهم لدى أبطالنا لكي يعبروا بكل
دقة وواقعية ممكنة عن احتياجاتهم . أما أبطالنا فلا يتوغلون بشكل
طبيعي للغاية في أدوارهم الا لأنهم مرتبطون باستمرار بالجمع المجهول
الهيوية عن طريق من يمثلونه . وهكذا تتداخل حركة مزدوجة تدفع
المتفرج . فالحقيقة الدارجة والمبتذلة تصعد على مراحل متتالية نحو
النجوم ، بينما تنزل النجوم لكي « تنغمس » بانتظام في الواقع .
أما المتفرج في القاعة فهو جزء من الواقع اليومي ويعلم بعالم آخر
مثالي ، فهو يشارك في المسار المزدوج الذي يمكن أن يكون الحركة
السينمائية الأساسية . وهذا ما يحدث فعلا . فنحن في صف الأبطال
لأننا نود أن نتميز عن الجمع دون أن نقطع أبدا روابطنا معه . وتعود
قوة الفيلم عند هيتشكوك الى كونه يحرص على أن يعرض علينا فردا
عاديا منغمسا في خبراتنا الزمنية والمكانية ولكنه يصادف أشياء غير
مألوفة . ومما يدل على أن هيتشكوك نجح في اكتشاف لغز السينما أن
السينمائيين الباحثين عن صيغ رابحة عكفوا على محاكاته منذ حوالي
نصف قرن . فرومان بولانسكي الذي فقد الهامه بعد فيلم *الحى الصيغى*
(١٩٧٤) حاول مؤخرا أن يستعيد مركزه بشكل يدعو الى الرثاء في
فيلم *فرائطيك الهتشكوكى* البنية .

لقد سبق لنا أن حللنا الدور الذى يؤديه الكاتبن الزنجى جارليك
نيابة عنا في فيلم *صباح الخير يا فييتقام* ، برود فعله المتلاحقة ازاء
أداء مقدم البرامج وبمده الجسور بين الواقع البعيد والرواية . غير أن
المهمة الأساسية لمندوبنا جارليك ، التي تتمثل في المقام الأول في عملية
« الربط » ، تؤدى دورها بالأخص في نفس اللحظة التي يقرر فيها روبن
ويليامز الامتناع عن الاضطلاع بدوره كمقدم للبرامج الاداعية .
فعمدما تتوقف الرواية عند هذه النقطة يأتى رد فعل جارليك في اقوى
صورة ، اذ يعكف على مواصلتها (أى الرواية) باللجوء الى الواقع

التسجيلي . لقد نشب نزاع علني بين كروناور وعدد من أصحاب الرتب الكبيرة في الجيش ، يحلو لهم أن يفرضوا الرقابة على نشاطه . ويقدم كروناور استقالته بعد أن أعيته مقاومته لهم . وعندئذ يعرض علينا المشهد الكلاسيكي للبطل الذي دب اليأس في نفسه فراح يتعاطى الخمر حتى الثمالة في أحد البارات . وهكذا يتوجب على جارليك أن يلجأ الى أقوى رد فعله . فهو يويخ أدريان كروناور ويعنفه ويلقى عليه المواقظ ، مذكرا إياه بارتفاع معدلات الاستماع الى برامج ، وبالحب الذي يكنه له الجيش والمستمعون مجهولو الهوية وبأعجابهم بشخصه وتأثيره غير المألوف على الجنود الأمريكيين . بيد أنه يشير اليه بالأخص الى أنه لا يحق له أن يتنحى لأن هناك مسائل أساسية وتاريخية عليه أن يكشف النقاب عنها ، وأنه لمن الجبن أن يتخلى عن رسالته وينزوي خارج المجال ، بينما العالم بأسره يتطلع اليه وينتظر كلمته . ويواصل جارليك المهمة الموكولة اليه فيأخذه معه في سيارته « الجيب » ليجوب بها شوارع هانوي المزدحمة ولكن أين سيذهب الكابتن الزنجي ببطلنا ؟ قد نتصور أنه سيعبده الى موقع عمله في محطة الاذاعة . غير أن هذا التصرف قد يناقض مع سيكولوجية الطرفين : فجارليك ليس من النوع الذي سيجبر كروناور على التصرف على عكس مشيئته ، كما أنه لا يتمتع بالسلطة التي تؤهله للتدخل على هذا النحو . لا ، فجارليك يصحب معه نجمنا ، بعيدا عن الرواية ، وباتجاه الوثائقية .

وهكذا ينتزع زمام المبادرة من جارليك ، بعد بضع لقطات قاد فيها سيارته الجيب وبجواره كروناور . وفجأة تعجز السيارة عن التقدم في طريقها نتيجة لتكس قطيع لشاحنات الجيش الأمريكي التي عطلت حركة المرور بسبب المناورات التي تجريها . وسرعان ما يجتاح الواقع العسكري كل مجالنا الروائي . فكان الجنود الذين شاهدناهم من قبل ، ولكن على بعد وخارج نطاقنا وهم منفعلون بصوت مقدم البرامج قد قرروا الالتقاء معا في هذا الحشد لكي يتمكنوا أخيرا من رؤية بطلنا . وقد تمت تهيئة كل ما يلزم لتحقيق ذلك اللقاء ، إذ توقفت فجأة الشاحنات بحمولاتها من الجنود وباتت تحيط بالمسيارة الجيب التي يستقلها النجم . وجرى توزيع المشاهدين الخاصين بالشاشة في المحيط المباشر للمشاهد (بفتح الهاء) الرئيسى ، حسب المصطلحات السينمائية ، استعدادا للاعتماد على لقطات رد الفعل . وتلك هي البنية التداولية للمشاهد التي تضمن التوصل الى الهدف بكل تأكيد . وقد برع بشكل خاص في استخدام تلك البنية والت ديزني المصاب بهوس لقطات رد الفعل . ولعلنا نذكر جميعا الحيوانات التي خرجت من كل فج في الغابة المسحورة في فيلم الأميرة والاقزام السبعة (١٩٣٨)

لنتحلق حول البطلة وترنو اليها معنا بحذب ، وكذلك كل منها على حدة . وسيميد ذلك الى اذهاننا ايضا مختلف النظرات التي املوها على مارلين مونرو .

ووفقا لما تقتضيه متطلبات الرواية ، يتولى جارليك المتخصص فى لقاء النظرات على بطلنا ، يتولى مهمة اجراء التعارف بين مقدم البرامج والجنود ، فيقف داخل السيارة ويرفع عقيرته ويضاعف من حركاته لكي يتعرف الجنود على النجم الذى اقتحم مجالهم دون ان يدروا . والواقع ان جارليك يعمل جامدا « لربط » الوثائق بلقطة رد الفعل لكي تسير الرواية قدما على خير وجه . ولم تكن الحركة الهزلية التى طبعت شخصية الكابتن بطول الفيلم بريئة فى حد ذاتها لأنها كانت هى أيضا مسألة « ربط » : فمن عادات جارليك السيئة التى لا يتمكن من التخلص منها ان يدير مفتاح تشغيل محرك السيارة مع ان المحرك يدور أصلا ، مما يثير موقفا كوميديا بسبب الصرير الناجم عن هذه العملية . ولو تمعنا فى الامر لاتضح لنا حقيقة دور جارليك فى القصة المقدمة لنا . انه دور تافه فى الواقع لأن المحرك يواصل دورانه والسيناريو يؤدى مهمته ومقدم البرامج مهيمن على الموقف بنبرات صوته وبالصور والموسيقى ، دون ان يكون لجارليك أى دور فى ذلك . فعلى صعيد العناصر الأساسية التى تحكم تعاقب الأحداث ما كانت القصة لتفتقد أى جانب مهم منها لو لم يكن جارليك موجودا ، وهو شئ مثير لنخرج لأن جارليك زنجى . غير ان جارليك يصبح مهما للغاية من المنظور السينمائى (وفقا لنظام السينما الأمريكية بالطبع) لاستدراج المتفرجين نحو السيناريو وربط الشاشة بالقاعة ، وفى المقام الأول لدعم الجانب الروائى بالواقع الوثائقى ، مما يؤكد على اية حال ان الزوج يواصلون اداء دور السيور المتحركة التى تحقق النفوذ الأبيض فى مجال الفنون السينمائية والاستعراضية .

وعليه ، يحاول جارليك جذب انظار الجنود الأمريكيين ، دون ان ينجح فى البداية . وفيما عدا المتفرجين فى القاعة الذين يحتاجونه للمثور على بطلهم ، لا يبدى أحد اهتمامه بجارليك ، لا مقدم البرامج المنطوى على نفسه وهو قابع فى مقعده وعيناه غافلتان ، ولا العسكريون الجالسون فى صفوف على تلك الشاسحات دون اية فكرة عن تواجد النجم على مقربة منهم . ويتعين على جارليك ان يتمادى فيجبر كروناور على اطلاق صيحته الاداعية التى جعلت شهرته تطبق الافاق : « جود ٠٠٠ مور ٠٠٠ نتج فيت ٠٠٠ نام ! » ، لكي تنطلق العصا السحرية للقطات رد الفعل السينمائى . وعلى الفور يتعرف الجنود على بطلهم ،

فيشتركون معنا في الرواية وتنصب أنظارهم على كروناور ، أولا في ككل متجمعة ، ثم في حمولات الشاحنات ، ثم موزعين في لقطات فردية كبيرة . وبمجرد اتجاه أنظار الجنود نحو البطل الذي استبدلوا عليه ، سيميل جاركلي الى الاختفاء بعيدا عن حركة ردود الأفعال التي ستحكم إيقاع المشهد . وهو لا يظهر الا في لقطات قليلة صامتة ومستقرة في مكانه الى جانب يطله الذي استعاد نشاطه . لقد أدى دوره كتابع مكلف بمواصلة السرد ، وبإسعاد المتفرجين في القاعة ، وبوسعه الآن أن يترك المجال ليعود الى مقعده في السيارة قسري العين وسعيدا بقسمته .

نقد تسربت الدقائق العشر التي استغرقها لقاء مقدم البرامج مع العسكريين داخل الرواية وتميزت باستراتيجيتها المثيرة للاعجاب وبفاعليتها السينمائية . فسيهيم النجم على مجالنا من خلال مسلسل نظرات المعجبين المحيطين به في مجال الشاشة حتى أن الواقع العسكري سينصهر مع أدائه . فعلى اثر صيحة « صباح الخير يا فييتنام » تنتظم حركتان متوازيتان ، كل منهما مقابلة للأخرى ، ثم سرعان ما تختلطان معا : حركة الواقع العسكري الذي تخلق منذ لحظات عن لا مبالاته الوثائقية ، وحركة الرواية التي أفادت من سباتها المؤقت (حيث كان النجم في غفوة) لتتصل بالواقع . وبقدر ما تتميز ردود فعل الجنود الأمريكيين ازاء نجمهم بتفرداتها حسب أصولهم ، بقدر ما يندمج النجم أكثر فأكثر في دوره كمقدم برامج . ومع تخلص الأفراد من هويتهم الوثائقية المجهولة واكتسابهم وزنا واحتلالهم مجال اللقطات وبروز ردود أفعالهم ، بمشاركتهم في الرواية ، تتصاعد انطلاقة النجم ويزداد تألقا في أدائه .

والحق أن روبن ويليامز لم يؤد أبدا دوره كمقدم برامج على مثل هذا المستوى المتفوق الا في ذلك المشهد الذي تصور أحداثه خارج أستوديو التسجيل الإذاعي وفي حضور المستمعين . فهو يقوم في مياحه ، كما تتوفر له امكانية تحقيق حلم كل ممثل سينمائي مؤمن بمنهج ستراسبيرج ، أي تجنب الانزواء في إطار الشاشة ، وكسر الحائط الرابع والتشبث بواقع القاعة . فبإمكان ويليامز امتطاء صهوة هذا الواقع وإظهار مهارته في القفز والتشقلب . وهو لم يعد ملزما بمحاكاة واقع الحرب ليتأكد من مدى تعرضه للمقاومة ، كما لم يعد مرغما على اقحام ردود فعل مستمعيه من الجنود بالدق على ميكروفونه والتحرك فوق مقعده والرقص في غرفة التسجيل ، فجنود فييتنام « الحقيقيون » (الذين تسربوا عن طريق بدائلهم في لقطات كثيرة) موجودون هنا أمامه

بلحهم ودمهم • ولما كان ويليامز متعطشا الى الواقع وفى حاجة ملحة الى الارتواء بالحقيقة المجسدة أمامه لكى ينطلق بالشخصية التى تقمصته فانه لا يكتفى بنظرات الاعجاب التى يحيطها به المستمعون اليه ، بل يبادر بتوجيه أسئلته للجنود ويدفع حوالى عشرة من بينهم الى التقدم كل بدوره على حدة لكى يعلن اسمه ويذكر مكان ميلاده ، مما يفصح عن تعبيرات وجهه وجرس صوته • وهكذا يستخلص النجم من بين الجمع العسكري خامات تصلح لشد الانتباه اليه من خلال أفراد نوى هويات متميزة يجذبهم لمشاركته فى الرواية فى لقطات كبيرة يعتمد عليها ويرتبط بها وينتشر من خلال اللقطات التى يظهر فيها • فهذا الجندى القادم من تكساس يوحى اليه بمحاكاة لكنة أهالى تكساس بطريقة هزلية • وهو يندمج فى ذلك للحظة قصيرة ليعود الى أدائه الأساسى ، ثم يعتمد بعد ذلك على جندى من ولاية فيرجينيا لينطلق بإيماءة مضحكة بلهجة الجنوب المبطولة ليهبط مرة أخرى • وهو يستغل أبرز جوانب اللقطات الكبيرة التى تعد له خصيصا كما لو كانت ثمارا ناضجة تقدم له على طبق من فضة : الاعجاب الساذج من جانب أحدهم ، والوطنية السلمية الطوية التى يبديها آخر ، والتعب من جانب ثالث • بل انه يستغل تهتهة أحد الجنود لكى يقدم « نمرة » كوميديا يقلد فيها تعبيرات وجه الجندى وطريقته فى النطق •

لقد خرج الجنود الأمريكيون اذن من ثكناتهم ومن ساحات المعركة واقتربوا من النجم الذى يهدد بترك مجال الرواية ، فهياؤا له ، بايعاز من مندوبينا جارليك الفرصة للانطلاق قديما فى القصة التى توقفت مؤقتا • وتلك هى البنية التى تقوم عليها أفلام رعاة البقر ، ذلك النمط الأساسى فى السينما الأمريكية • وبمجرد استعادة كراونر لمركزه كمقدم للبرامج بدعم من حوالى ثلاثين لقطة رد فعل متتالية ، واثبات انه مهيا بما فيه الكفاية للحظة التحول المنتظرة ، تبدأ الشاحنات فى التحرك بضجيجها المعهود ، فتجتاح المجال من جديد اللقطات الجامعة فى بداية المشهد • وفى خضم تلك اللقطات الوثائقية الجامعة التى يعود من خلالها الجنود الأمريكيون الى لا مبالاتهم بالرواية وينكبون من جديد على أعمالهم ، يظهر الكاتبن جارليك مرة أخرى بوجهه الباسم والهادئ • لقد استعاد هو أيضا دوره أمام مقود السيارة ، وهو يعلم ، كما نعلم نحن المتفرجين ، أن بطلنا سيعود بعد قليل الى موقع عمله وميكروفوناته لتقديم برامجه •

لقد تعرضنا هنا لأحد المشاهد الأشد افصاحا عن الديمقراطية الشعبية الأمريكية ، والمعبرة سينمائيا على أحسن وجه عن شعار :

« من الشعب وبالشعب ومن أجل الشعب » المنصوص عليه فى الدستور الأمريكى ، والذي تشبث به الممثل الأمريكى رونالد ريجان لىكى تعتمد شخصيته كرئيس للولايات المتحدة • ولا يستطيع الممثل روبن ويليامز أن يعبر تماما عن شخصية كروناور وأن يؤدى دوره كـمقدم للبرامج بالشكل المناسب والصحيح الا وسط الجنود الأمريكيين الذين يشبثون له بانفعالاتهم المتعددة انه البطل الملائم الذى سيحقق ما يتوقعونه منه •

لقد أعادتنا دراسة لقطة رد الفعل السينمائية باستمرار الى رد فعل المتفرج ازاء الشاشة أو تفاعله معها ، الذى يسوقنا بدوره الى ملاحظة التبادلات الديماجوجية للغاية بين الواقع والخيال • فكل شيء يسهم فى نهاية المطاف فى جعل ما تحققه السينما الشعبية الأمريكية انتاجا صناعيا يقيم علاقة « حصن جوار » ، حسب التعبير الأمريكى الشائع ، مع الواقع الأمريكى فيحاكيه ويحميه بل ويحتفى به أيضا حتى ان الفن السابع الأمريكى غدا أشبه « بالبطانة » الأيديولوجية التى تنتشر بها الولايات المتحدة •

والمؤلف المهم « أمريكا المصنوعة سينمائيا » لكاتبه روبرت .سكلار يوضح لنا بالأخص أن انتاج فيلم فى استوديوهات هوليوود لا يختلف أبدا عن انتاج سيارة فى أحد مصانع ديترويت • ولما كان الفيلم الأمريكى عبارة عن افراز تقنى مباشر للمناخ الاجتماعى والثقافى الأمريكى فان النجم السينمائى يتواجد بلا انقطاع فى لقطات رد الفعل • وكلما زاد اكتساح تلك اللقطات للمجال ، تضاعفت بالتبعية المسافة بين الممثل والدور الذى يؤديه • ولقد قال آرثر ميللر فى حديث اذاعى أجرى معه بمناسبة صدور كتابه « هنكرات » : « لم تكن هناك أية فجوة ولو ضئيلة بين مارلين مونرو المرأة ومارلين مونرو النجمة » •

وقد تعرضنا باسهاب لتحويل الممثل الى نجم بواسطة رد الفعل الذى يتعين أن يتغلغل فى واقع الأحداث الوثائقية لىكى تظل انظار القاعة معلقة بالشاشة • ويهتما أن نعرف الآن أن سينما لقطات رد الفعل تحصر نفسها بحكم بنيتها هذه فى شكل من المونتاج العرضى يسود فيه ما أسميه رقابة مفروضة فى كل لحظة على الحيز البديل الذى يستعاض به عن النجم •

الرقابة الصارمة المفروضة على البطل

كأن مسلسل روكي ولا يزال تأثير هائل على الشباب عن طريق البث التلفزيوني . وقد امتد ذلك على مدى عقد ، كما أن حلقات هذا المسلسل ظلت تظهر على التوالي مرة كل ثلاث سنوات : روكي - ١ (١٩٧٦) ، روكي - ٢ (١٩٧٩) ، روكي - ٣ (١٩٨٢) ، روكي - ٤ (١٩٨٥) (ملحوظة : تم انتاج روكي - ٥ بعد صدور هذا الكتاب بالفرنسية ، بعد ست سنوات ، في عام (١٩٩١) . وقد حقق روكي - ١ نجاحا كبيرا في قاعات العرض ، في فترة راح يتزعزع فيها مركز أفلام الكوارث . وهذه السينما التي تعرضنا لها جزئيا من خلال سلسلة أفلام المطار ، أطلق عليها بعض النقاد الفرنسيين تسمية « سينما التشبث بالحياة » . ومما لا شك فيه أن هذه التسمية تعكس المحاولات التي بذلها عبثا أبطالها المنهكون والطاعنون في السن ، لانقاذ ما يمكن انقاذه والحفاظ على شذرات عالم لا يعرف الى أين يتجه ، وساهمت في زعزعة أركانه أفلام الهيبيز المتمردة على التقاليد . أما أفلام سلفستر ستالوني فقد أحييت من جديد البطل الخالص والبسيط واستعادت له مركزه فهو البطل الذي يحقق الوحدة عبر الأفلام الأربعة ويقفقي أثر الرواد الأوائل ، وينطلق مثل الجواد الجامح حتى يبلغ الأراضي السويسرية .

ولقد سبق أن تناولت في محاضرة القيتها في ندوة نظمها اتحاد كيبك للدراسات السينمائية سلسلة أفلام روكي من منظور أسطورة الحدود والاندفاع نحو « الغرب » الذي قال عنه فريدريك جاكسون ترنر في بداية مؤلفه القيم الحدود وقاريخ أمريكا : « أنه يلقي الضوء على تاريخ الولايات المتحدة » . وأود أن أتوسع هنا في بعض الأطروحات التي عرضتها آنذاك بقية معالجة لمقطة رد الفعل بوصفها حيلة لفرض الرقابة على البطل . ففي بداية المسلسل يكون روكي بالبرا مجرد ملاكم قليل الشأن يشارك في معارك الشوارع بالأحياء المشهومة في فيلا دلفيا . ولم يكن اختيار ستالوني مدينة فيلادلفيا كموقع تدور فيه أحداث فيلم

روكى ابن الصفة • فهى مركز الانطلاقة الكبرى ، فسميت لذلك « اثينا أمريكا المستوطنة » لأن الدستور الأمريكى تمت صياغته فيها •

ويتعين أن نلاحظ الى أى مدى تكشف المشاهد الأولى من روكى - ١ ، حيث يتعامل البطل مع العالم المشبوه المحيط به ، عن الانحراف المصاحب للاندفاع نحو الغرب • فهذه الحركة التى تتغذى بديناميتها تنصرف بالشعور القومى لصالح الفردية ليس الا • وعصابات السطو والنهب ، الحقيقية منها والسينمائية ، سواء عصابة ريتشارد نيكسون أو عصابات القيصى الصغير (١٩٣٠) وعدو الشعب (١٩٣١) هى الشر الذى لا مفر منه وسط التقدم المنشود والديمقراطية ، فى خضم الصحارى الوحشة والانطلاق نحو « الغرب » • وبعبارة أوضح فإن عقلية السطو المتغلغلة فى صفوف العصابات الأمريكية ترجع الى الفردية المفرطة فى انانياتها والمناقضة للمثل العليا الأمريكية التى تجسدها فردية أخرى متاقلمة مع المجتمع • ويتعرض بالبوا فى بداية المسلسل لخطر التردد فى تلك الفوضوية التى يتمسك بها خصمه فى روكى - ٣ الذى سيتغلب على بطلنا فى منتصف الفيلم • انه ملاك متوحش يعتبره المدرب ميكى « سفاحا » و « سبة فى جبين محترفى الملاكمة » وفردا منعزلا لا تلقى النتائج التى يحققها أى تشجيع •

وسرعان ما يسلك روكى الطريق المستقيم المؤدى الى التقدم من خلال الصراع المشروع الذى يؤيده المجتمع ويحمس له • وابتداء من اللحظة التى انتزع فيها الملاكم نفسه من الشوارع الضيقة والمعتمة فى احياء فيلادلفيا السيئة السمعة ، وتولى فيها المدرب الرسمى مهمة الاشراف على تمارينه وفقا لقواعد واضحة ومعترف بها من الجميع ، ستظل ردود الفعل على الشاشة ابتداء من الثالث الأول من أول أفلام المسلسل ، وبلا انقطاع حتى المشهد الأخير من روكى - ٤ ، ستظل مكرسة لمساندته فى صراعه من أجل الفوز ببطولة العالم فى الملاكمة • ويتحتم بالتالى أن يحقق أداء روكى البطل تقدما مستمرا لقطعة بعد لقطعة ومشهدا بعد مشهد ، بحكم ردود الفعل المتعددة والمتنوعة التى تبديها شخصيات الشاشة المحيطة به ، وكل ذلك فى خط مضطرد ونموذجى يستبعد أية فجوة كانت بين العلة وانعكاسها المباشر • وعليه فإن ردود الفعل أزاء ما يقدم عليه روكى تنتقل على الدوام بين اللقطات الكبيرة المتميزة لزوجته ابريان ، واللقطات الجامعة للجمهور ، مروراً باللقطات المقربة للمدرب ميكى ، وزوج اخت البطل بولى والخصم الذى لا بد وأن يسقط طريق الأرض فى الحلبة ، مما يضيف قدرا من المسؤولية الاجتماعية والقومية على انتجازات البطل وانتصاراته • ويخيل لى أن

نظام المجال المقابل المخصص لردود الأفعال التي تؤمن المصادقية لمجال البطل ، يشكل في صميمه نظاما للرقابة المشددة . والواقع ان لقطات رد الفعل تفرغ أعمال البطل فيما يشبه العقد الاجتماعي ، اذ ان تلك الأعمال تسجل له في اطار تقييم المجتمع لها وتصديقه عليها . ويتأكد هنا ما سبق ان عرضته وهو ان العلاقة بين المجال والمجال المقابل هي التعبير السينمائي عن الفردية السينمائية الأمريكية التي يتوجب قسرا أن يحذ من غلوها كل من المساعدات المتبادلة وشائج حسن الجوار . فلولا الفوز في ظل تكافؤ الفرص في ظل تعدد الأجناس في الولايات المتحدة لما أمكن بناء صرح الأمة ، والبديل هو التردى في فوضى الهمجية .

وحلبة الملاكمة هي المحور الذي يدور حوله مسلسل أفلام روكي . ولقد تجلت هنا الغريزة الفريدة التي تميز بها سلفستر ستالوني ، كاتب السيناريو والمخرج والممثل الرئيسي . والحق اننا بصدد « غريزة » فيما يتعلق بستانلوني . ألم يكرر مرارا في أحاديثه انه لا يعمل بالسينما الا لأن ذلك يسعده ، مع اقتناعه في الوقت نفسه بأن ما يسعده سيسعد الجميع بالضرورة ؟ وتنبلور في حلبة الملاكمة كافة مشاهد أفلام روكي ، وهي تلمح هزائم وانتصارات البطل في حياته اليومية وفي فترات تدريبه الشاق والمتراخي : ففي كل مشهد من مشاهد الملاكمة في الحلبة ، وبالأخص المشهد الأخير من كل فيلم من الأفلام الأربعة نجد المرحلتين اللتين تحدان ايقاع المسلسل بأسره : المرحلة السلبية التي يتلقى فيها البطل الضربات (مرحلة التشبع) ، والمرحلة الايجابية التي يكيل فيها الضربات (التحول) . فالحلبة هي الموقع الذي يتحقق فيه جوهر البنية الثنائية الأمريكية للمجال والمجال المقابل ، وكذلك فان الشخصيات المتميزة (ادريان وميكي وبولي) المتواجدة على مشارف الحلبة تشكل في الواقع بردود أفعالها مندوبينا الأقدر على اقناعنا . لقد لاحظنا آنفا الخطر الذي يتهدد روكي في بداية المسلسل ، الا وهو أن ينساق وراء لا شرعية العصابات المخفية بعيدا عن الأنظار . ويجب أن نشير بهذا الصدد الى أن الأمة ليست في حاجة فقط الى عرض وإبراز الفرائز : نهجية عند البطل ، ولكنها تحتاج أيضا الى نقلها واعادتها الى حيز رحب ، أركانها متفتحة تحت سمع وبصر المجتمع كله . ومع ان الاطار السينمائي لحلبة الملاكمة يعتبر الى حد ما حيزا محدودا بل ومغلقا الا أنه في الواقع حيز اجتماعي . فحلبة الملاكمة مجال يبرر لنا همجية البطل لانها همجية خاضعة لرقابة الأمة من خلال المجال المقابل . فالضربات التي يكيلها روكي لها انعكاساتها عند الجمهور من خلال مندوبينا الذين يمهرونها بالختم الرسمي والديمقراطي .

وينصب الجهد الرئيسى للقطات رد الفعل فى كل المسلسل على ترويض همجية البطل واستئناس « نظرة النمر » التى يتميز بها • والحق ان اختيار تسمية « عين النمر » كعنوان ثانوى للنسخة الفرنسية من روكى - ٢ كان موفقا • ويتضح لنا بالتحليل ان الأفلام الثلاثة الأخرى وليس الفيلم الثانى وحده ، تشكل فى مجموعها ترويضاً حقيقياً لنظرة البطل عن طريق لقطات رد الفعل • كما يتعين أن نستخلص بعض سمات الطبيعة الهمجية المميزة لتلك الأفلام ومقابلها المتمثل فى براءة البطل الفطرية • فسيتيح ذلك الفرصة لتحديد أفضل للمجال الذى يعيش فيه روكى قبل التطرق الى تحليل لقطات رد الفعل المكلفة بمهمة نقل البطل الى داخل ذلك المجال •

فهناك مجموعة من الحيوانات مرتبطة بشخصية بالبوا : الكلب الضال المصاحب للملاك الذى يوجه له الحديث ، والنمر المرسوم على ظهر الصديرى الذى يرتديه ، ونمر حديقة الحيوان الحقيقى البادى وراء ظهره والذى يستشهد به فى اللحظة التى يطلب فيها الزواج من أدريان ، والسلحفاة اللتان يحتفظ بهما فى مسكنه وأسارره التى يسربها اليهما • وهناك أيضا ، وقبل المواجهات فى الحلبة رجوعه الى ماضيه فى البرية ، وتلك « قبعة » متواترة فى السينما الأمريكية خاصة فى أفلام رعاة البقر والحرب ، نجد أنها « لازمة » فى سياق أفلام فرانك كابر • وهكذا تعرض علينا من خلال مونتاژ سريع صورا متداخلة أشبه بالكليشيهات تربط بينها موسيقى عسكرية ، لافتادتنا بأن روكى ينتمى أصلا الى تقاليد الرواد الأوائل : فهو يقطع الأشجار ويحمل على كتفه كتل الخشب ويحرث الأرض ويخوض فى المستنقعات ويتخطى العوائق ويتسلق الجبال • غير أنه توجد لدى هذه الشخصية سمات تتجاوز الألفة التى تجمع بينه وبين الحيوانات أو احساسه بالحاجة الى استطلاع الأرض والتغلب على الطبيعة الموحشة • فهناك خلف القناع الهادئ والمروض لوجهه الجامد (فمارلون براندو هو النموذج بالنسبة لستالونى) يكمن غضب مكبوت سيتراكم فى نظراته تحت التأثير المزدوج للضربات التى يكيلها له خصومه فى حلبة الملاكمة ولقطات رد الفعل فى المجال المقابل لمجاله ، وينصب بوحشية على الخصم الذى يتحتم التغلب عليه • وهذا الغضب هو الذى يحدد تحركه قدما ويقبره ، كما يقرر أيضا التواصل بين اللقطات والمشاهد •

والهمجية التى يشرب بها روكى لكى يتدرب تردنا الى نقيضها المتمثل فى الحضارة • فالبطل الذى كان على وشك التردى والانسياق وراء اللصوص ومعارك الشوارع ، معرض الآن للانغماس فى البذخ

عن طريق الممارك الكبرى التى يحقق فيها النصر . ولذا فان نظرات كل من المقربين اليه فى اللقطات الكبيرة والمحيطين به فى اللقطات المتوسطة والجمهور الصاخب فى اللقطات الجامعة ، تقوم بدور رقابى مزدوج ، فهى مكلفة بالانفعال بحيث لا يتمكن من ترك مجاله ، لا من أسفل ، فى المجال الخارجى الذى تحتله البهيمية الانانية والفاجرة ، ولا من أعلى فى المجال الخارجى للرغابية والاستكاثرة . ولقطات رد الفعل مهياة له طوال الوقت اللازم سواء فى مشاهد الليل أو النهار لمكى يظل يقظا وفى كامل لياقته البدنية . ولما كانت الوحشية ونقيضتها الحضارة تتنازعا روكى فى آن واحد فانه يتعين عليه أن يتوصل الى طريق وسط بينهما . ويخضع روكى خلال الأفلام الأربعة لرقابة شخصيتين كلاهما مندوب له الأولوية بالنسبة للمتفرجين . فهناك من جهة المدرب (ومثله على التوالى ميكى ثم ابولو كريد وأخيرا دوك ، المدرب الزنجى السابق لأبولو) . وهو يتميز بقسوة سلوكه وخشونة الفاظه بالرغم من تباهيه بالتمسك بقواعد الملاكمة ، ويجتذب البطل نحو الوحشية البربرية ، ومن الجهة الأخرى بولى شقيق زوجته المعبودة الذى يجتذبه نحو الحضارة المقيتة بدانته المترهلة وجلسته الخائرة ونزوعه الى ايمان الخمر . وتقف هناك فى الزاوية الأخيرة للمثلث ، بين زاويتي الوحشية والحضارة وأمام روكى ، كملاذ أخير فى مواجهة المتفرج الزوجة اديان التى ستنتجج فى تحاشى بربرية الوحشية والاستسلام للحضارة بحبها له ونظراتها المشجعة وبالمفضل الذى لا تزال تحمله فى أحشائها فى روكى - ١ والذى سيكون عوناً لها فى اللحظات العصيبة فى الأفلام الثلاثة التالية . وهكذا ستنتجج اديان فى تمرين « عين النمر » على الاستقرار بشكل لائق « وأمريكى » ، وتجنب بربرية الوحشية أو الارتواء فى أحضان الحضارة . وقد سبق أن شاهدنا تلك البنية الثلاثية التركيب فى فيلم سان فرانسيسكو . وبالطبع لا يمكن أن تكون النهاية السعيدة من نصيب خصوم روكى : فالملك الزنجى فى روكى - ٣ وحش يعيش على انفراد فارضاً نفسه على الرياضة المشروعة دون رقابة أو موافقة المجتمع ، فهو انن فى صف الوحشية البربرية . أما الملك الروسى دراجو فى روكى - ٤ فهو انسان بلا قلب نتاج للحضارة السوفييتية .

ويتعين أن نتعرض فى عجالة لموضوع الحضارة . فهناك خوف غريزى فى البرجزة (نسبة الى البرجوازية) يوجه افلام الملاكمة الأربعة نحو المفاهيم التطهرية الأمريكية الحريصة على التقشف والتمسكة بالأخلاق القومية . فخوف البطل روكى من التراخى الذى يضع حدا لمراصلة مسيرته بالركون الى الرغابية والثراء ، مع انها النتاج المشروع

للانتصارات التي سجلها في حلبة الملاكمة ، يتمشى تماما مع ما نجده في نصوص الرواد الأوائل بخصوص التعرض لعدوى الانحطاط الأوروبي . وهذا ما نجده برمته حتى الآن في مواعظ الأصوليين الأمريكيين الحاليين : فالمسافة الشاسعة التي كان المحيط يساهم بها في الماضي في الفصل بين طهارة العالم الجديد وفساد العالم القديم لا تزال قائمة في رأى المؤسسات المتزمتة . وإذا كان التسوجس من الحضارة لا يزال شائعا في الولايات المتحدة ، فانما يرجع ذلك الى اعتماد التراسمالية المثالية الأمريكية في مبادئها على أفكار روسو وداروين والمسيحية بل ويسوع نفسه الذي دعا تلاميذه الى أن يتركوا ثرواتهم ويتبعوه . وقد تحولت هذه الدعوة وغيرها ، كما كتب يقول روبريك ناشى في مؤلفه « البرية والعقلية الأمريكية » ، عندما تنقض عليك أنوار الحضارة ، أرحل الى الغابة المتوحشة . وفى كل مرة يميل فيها روكى الى التمتع بالرفاهية التي توفرها له الامكانيات المادية وتركز عيناه الى الراحة ، يأتى قورا رد فعل مندوبينا المراقبين المتربصين . وعندئذ تكون من نصيبنا بضخ خطب قصيرة لحث بطلنا ، مدعومة بنظرات قوية موجهة اليه ، ويلقى هذه الخطب تارة المدرب الذى يدرك تماما أن مواصلة التدريب غدت مهددة ، وتارة أخرى الزوجة التي تحسم الموقف بكلماتها القليلة المفحمة ، وتدفع الملاكم بالطبع الى مواصلة أداء رسالته لصالح المجتمع . وهذه الخطب المصحوبة بلقطات رد الفعل تحاصر معها مجال البطل من كافة الجوانب وتجئ في الوقت المناسب لتوقظ نظرتة التي كانت قد خبت مؤقتا وراحت تدور من اليمين الى اليسار في حركة بانورامية لتتفحص الأثاث الفاخر أو المسدنة الضالة . وستسترد هذه النظرة بريقها تدريجيا بل ستقسو وستتركز على الأفق دون أن يطرف لها جفن ، بينهما تنتفخ عضلاته من جديد استعدادا للمواجهة المرتقبة في الحلبة .

وتترادف مع هذه المواعظ الأخلاقية والأيدولوجية لقطات جامعة تستعرض بذخ بيت البطل البرجوازي « الواصل » ، كما أنها تغدو في الواقع مجالات مقابلة مخالفة للمألوف ، غريبة في نظره ، ومتناقضة مع المجال الوحيد الذى يجب أن يشغله . وتوحى تلك اللقطات الجامعة للبذخ بالخطر الذى يتهدد روكى لأنها تحاول أن تجتذبه لتروضه (والسينما الشعبية الأمريكية كثيرا ما تلجأ الى ذلك النوع من اللقطات المتناقضة) كما أنها تتضمن قدرا من الازدراء لحتواها ، على عكس البذخ الاستعراضى الملاحظ بهذه المناسبة في العديد من اللقطات العامة لشراء التكلف في الأفلام الفرنسية .

ومن جهة أخرى فإن الأبحاث المنتظمة تبين الى أى مدى يتواتر ويتأكد فى الرواية الشعبية الأمريكية وكذلك فى الواقع الأمريكى ، ذلك الخوف من الحضارة التى تدفع الى الاستكانة عن طريق الاستقرار والترويض . ويمكننا ان نلاحظ ذلك ، بشكل متوار فى ثنايا خطاب لروزفلت القاه ، كما سبق أن اشرنا الى ذلك ، اثناء الازمة الاقتصادية الكبرى ، اذ قال : « لقد بلغنا منذ أمد طويل حدودنا الأخيرة . ويجب ألا نتوقف ، بل يتعين أن نواصل التقدم » . وهذا الخوف نفسه يتردد فى خطب ريجان ، كما نجده بوضوح فى روايات الكاتب الأمريكى موراسيو الجير ، الذى غدا فرانك كبرا وريثه الفكرى المباشر . ويتكشف لنا ذلك الخوف أيضا فى قصص المغامرات التى كتبها جاك لندن . وفى رواية نداء الغاية التى نشرها فى عام ١٩٠٣ ، يعود الكلب بوك الى التوحش بعد أن كان قد تم ترويضه جزئيا ، على غرار راعى البقر فى نهاية افلام الغرب . واذا كانت رواية نداء الغاية قد لاقت نجاحا شعبيا هائلا ، يفوق الى حد كبير رواج رواية الغاب الأبيض التى صدرت بعد ذلك بثلاث سنوات ، فى ١٩٠٦ ، فذلك الرواية لأن الاخيرة تتعلق بذئب يتحول الى كلب مستأنس .

ولقد سبق أن قلنا ان المواطن كين يمكن اعتباره انتاج هوليدو الأكثر تعارضا مع الروح الأمريكية . وكنا قد تطرقنا انذاك الى لا واقعية الشكل السينمائى للفيلم . غير أن التقنية التى استخدمها ويلز وتولاند التى تشوه منظور الرؤية الدارجة للحيز وتضرب عرض الحائط بالتواصل الزمنى والسببى تعبر سينمائيا عن شخصية كين المغايرة للمألوف . فالخطا الأكبر الذى وقع فيه كين ، بل خطؤه القاتل الذى يحول دون أن ينطلق قدما هو تمتعه على انفراد بنجاحه وثرواته التى يجمدها فى قباء زانادر ، دون علم المجتمع . وكين « غير أمريكى » شأنه فى ذلك شأن أورسون ويلز على أية حال ، وعقليته تعود الى عصر النهضة ، مما يتعارض مع المثالية الراسمالية الأمريكية . وفيلم المواطن كين خال من المجالات المقابلة التى تصدق على حركة البطل الايجابى الصاعد بمراقبتها والموافقة عليها . كما أن هذا الفيلم لا يمكنه أن يحقق « النهاية السعيدة » التى نعلم جميعا انها الأساس الايديولوجى للسينما الشعبية الأمريكية .

ويبدو لى أنه من الواضح أكثر فاكثر أن الحركة المستقيمة والمتقدمة تنريجيا ، بلا ثغرات وفى خطوات وثيدة ، ولحركة البندولية المترددة بين المجال والمجال المقابل التى تتيح الامكانية للمجال لى يقشرب بشكل الى بلقطة رد الفعل ، يبدو لى أن هاتين الحركتين اللتين

شاعرا بطريقة طبيعية وسط صناع الفيلم الأمريكى ليست فى التحليل الأخير سوى التسجيل والعرض السينمائى لحركة الانطلاق نحو الغرب من خلال أسطورة الحدود . ولكن ربما كان فى ذلك بعض المغالاة وأنه يتعين أن نفكر على النحو الآتى : لم يكن من الممكن أن تتجسد الحركة السينمائية الممتدة فى خط مستقيم ، بمثل هذه القوة وذلك الدباب الا فى الولايات المتحدة حيث تقرر التاريخ بأسره بالحركة نحو الغرب وأسطورة الحدود . وعلى أية حال لا غرابة فى أن يفرض نفسه فى الأفلام الأمريكية المونتاج المتناقض بين الفرد المتحرك والمؤسسات الجامدة . ليس ذلك الايقاع الثنائى للوحشية والحضارة الذى يحتل موقع القلب فى حركة الانطلاق نحو الغرب ؟

هناك سينمائيون أجانب أدركوا بدقة شديدة مغزى الحضارة عند الأمريكيين . فويم وندرز الذى اعترف فى محاضرة له فى عام ١٩٨٢ بجامعة لافال (كندا) بأن الفيلم الذى كان له أكبر الأثر فى نفسه هو رجل من الغرب (١٩٥٨) للمخرج انتونى مان ، يربط حركة بطل فيلمه باريس ، تكساس (اخراج وندرز ، ١٩٨٤) الأرعن والمنطوى على نفسه ، بالتكنولوجيا الحديثة وبثفك العائلة . وتحمل الشخصية الرئيسية فى هذا الفيلم اسم ترافيس ، وربما لم يكن ذلك محض مصادفة ، فترافيس سائق التاكسى يهيم هو أيضا فى ادغال نيويورك كالنوم ، وهو يجنح نحو الجنون والاحرام ، بلا مساندة من المجال المقابل الذى ينظم الرقابة عليه . ويعبر انطونيونى بقوة فى مشهد مهم من فيلم نقطة زابريسكى (١٩٧٠) عن تمرد الشباب الأمريكى فى الستينيات على التمادى فى الحضارة المتمثل فى المجتمع الاستهلاكى . انه مشهد لثورة غضب عارمة تتخيل فيه البطلة أنها تستمتع بقيامها بتفجير مقر سكن فاخر يمتلكه مليونير ، وذلك عن طريق حركة انتقام بطيئة . ويبلور هذا المشهد بأسلوب شاعرى نزعة تدمير مظاهر البذخ التى تجلت فى العديد من أفلام تلك الحقبة .

وبوسعنا الآن أن ندرس ردود فعل أدريان ، زوجة البطل التى تعلم أنها توفر التوليفة المتناغمة بين التوحش والحضارة . والواقع أن أبرز ردود الفعل ازاء روكى تبدو من جانب أدريان أثناء مباريات الملاكمة ، وهى أكثرها مصداقية وتعبيرا عن المشاعر العميقة للجمهور المائل فى الشاشة ، وبالتالي فهى الأقدر على من مشاعر المتفرجين فى قاعة العرض السينمائى . ويتفق ذلك مع المنطق ومع عملية تحقيق الذات . فآدريان هى أقرب الناس لروكى حتى أنها تنضم إليه فى المشاهد الحميمة الخاصة بمجاله . ولكنها مضطرة الى الانعزال

والبقاء خارج مجال زوجها أثناء مشاهد المباريات والى التخلي عن مركزها الخاص ليحل محلها المدرب وأخوها • والإنسان يرافقان البطل فى مشاهد المباريات • فالمدرب وبولى يضمنان جهودهما معا لايقاظ مجاله أثناء المباريات لاسداء النصائح له وتشجيعه • بيد أن ابتعاد ادريان الاضطرابى يضاعف من وجودها ، على عكس ما قد نتصور • فذلك هو قصة تكتيك رد الفعل الذى اثبت كفاءته مع الثنائى ريجان ونانسى ، وكذلك فى مسلسل المطمار ، وهو يتمثل فى ابعاد الشخص الاقرب الى البطل ، بشكل مؤقت ، وغمسه لفترة وجيزة وسط جمهور الشاشة المجهول الهوية حيث تنعكس انفعالاته على ردود فعل الجمهور وتكتسب مزيدا من المصادقية •

اما الفجوة التى نلمسها بين وحشية المدرب وبرجزة بولى شقيق ادريان ، والتى تدفعنا ردود فعل ادريان الى تجاوزها ، فلا وجود لها فى مشاهد المباريات • فالمدرب وبولى يضمنان جهودهما معا لايقاظ ومراقبة غرائزه الوحشية وحته على كيل الكلمات لخصمه • وهما يعبران برود افعالهما المتأججة فى اللقطات المقربة عن الانفعالات الشعبية فى اللقطات الجامعة • وجدير بالملاحظة أننا لا نرى الا فيما ندر عددا محدودا من أفراد جمهور الشاشة نفسها وهم منفعلون فى لقطات مقربة تساند بشكل مرئى الصباح والتصفيق الشعبى ، وذلك لأن المتفرجين الصامتين فى قاعة العرض هم الذين يجسدون ذلك التدفق الصاخب الصائر عن جمهور الشاشة المجهولة هوياتهم • ولو تم عرض هؤلاء بالتفصيل على مشاهدى الفيلم لكان ذلك بمثابة احتلالهم لحل رواد قاعة العرض • وعلى حد قول الكاتب الفرنسى اندريه مالرو (وزير الثقافة فى فرنسا فى عام ١٩٥٨ حتى ١٩٦٩) فأننا لا نحتاج الا لاسمفة كبيرة لأدمغتنا الصغيرة فى قاعة العرض الكبيرة والمظلمة • فالشخصية التى تعرض علينا جهارا وبشكل مباشر هى ادريان الجالسة وسط الجمهور أو فى صالون بيتها امام جهاز التليفزيون ، وهى تستجم على اثر وضع طفلها (روكى - ٢) • ويتعين أن نشير هنا الى ما قالته تاليا شاير التى أدت دور ادريان ، بخصوص أسلوبها فى التمثيل : « أنا لاحظ باهتمام تصرفات الناس فى الشوارع وأحاول العثور عليها على الشاشة وأنا أصير أو أتكلم أو أكل • فمن السهل على الممثل أن يصيح أو يصرخ أو يبكى ، ولكن من الصعب أن يعبر المرء عن كل ذلك وعن كل ما يقدم عليه الناس فى حياتهم اليومية بالطريقة المناسبة وغير المريئة تقريبا ، وهذا ما أتمرن عليه » •

وتتسم دائما ردود أفعال ادريان ازاء أداء البطل روكى فى مشاهد

المباريات بالبساطة والتحفظ ، ما يتفق مع ما ترقديه من ازياء يسهل التعرف عليها فهي من اللون الاحمر الداكن أو الأسود أو الأبيض وخطوطها بسيطة وبلا بهرجة . وهناك ثلاثة أنماط لردود فعل أدريان تتفق مع الأوضاع الرئيسية الثلاثة التي يواجهها روكي في الحلبة . فهي تحفظ برأسها مرفوعا وانتباهها مركزا على أبسط تفاصيل المباراة كما لو كانت في حالة ترقب عندما تكون لكلمات روكي وغريمه متوازنة . وهي تخفض رأسها أو تنحيه قليلا وتضع يدها على جبهتها أو تغلق عينها قليلا (وتلك الإيماءة بالغة التأثير) عندما يتقهقر روكي ويوسعه خصمه ضربا . وهي ترفع رأسها وتبتسم وترفع ذراعها أحيانا وتصفق بل يصل بها الأمر الى حد إطلاق صرخات سرعان ما تكتمها : « هيا » ، « اضرب » وذلك عندما تكون الخلبة لروكي . وتجد ردود فعل أدريان صدى لها في الأصوات الصادرة عن الجمهور والمتوافقة مع أصوات المدرب وبولي ، ولكن انفعالاتها تضيف قدرا من التحضر على وحشيتهم . والواقع أننا نجد عند مبري روكي الذين تعاقبوا على تمرينه ومملكه بولي نفس أنماط ردود الفعل الثلاثة عند الزوجة ولكنها مجردة من الرزانة والتحفظ اللذين تميزت بهما . فنظراتهما لا تحيد عن روكي . وهما يخفضان العينين وينحيان الرأس ويرفع كل منهما ذراعيه ويصفقان ويعلقان على ما يدور في الحلبة ، ولكن بردود فعل عنيفة ومحتدة ، تعبر في لقطات كبيرة عن جوهر الوحشية الشعبية التي تتردد صيحاتها في خلفية الشاشة . وهما لا يكتفيان بتسديد بصرهما على روكي ، فنظراتهما دموية (خاصة المدرب ميكي الذي أدى دوره برجس مرديت في روكي - ١ وروكي - ٢) ، وهما يخفضان العينين والرأس ولكتهما يضربان في الوقت نفسه حافة الحلبة بأيديهما بكل عنف وغيظ ، ويلوحان بالقبضات وهما يصرخان لحد الملامك على النهوض من كبوته ، ويعبران عن سعادتهما بالصياح ويصفقان وهما يتبادلان التهنئة والكلمات الاليفة كل منهما للآخر ، ولا يكفان عن إطلاق صيحات « اهجم عليه » ، « اضربه » ، « ها » . أما ردود فعل أدريان المعتدلة والمحتشمة فتتدخل في اللحظة المناسبة وسط انفعالات المدرب وبولي التلقائية والمحتدة فهي توفر المصداقية والشرعية للوحشية وتضيف عليها قدرا ولو ضئيلا من الاحترام . فمن وجهة نظر قاعة العرض ، تتيج اللقطات الكبيرة لانفعالات زوجة روكي ، تتيج للمتفرجين في قاعة العرض امكانية الانسياق وراء وحشية روكي ، عن طريق المدرب والمذلل ، مع تبرئة ضمائرهم في الوقت نفسه لكونهم يتصورون أنهم يقفون في صف قضية مشروعة وعادلة ، الا وهي قضية الوحدة القومية وقضية تماسك الأسرة .

وهناك رد فعل لأدريان مؤثر للغاية نشاركها فيه دوما طوال مباريات الملاكمة فى الأفلام الأربعة ، وهو يكشف على خير وجه عن أسلوب تاليا شاير الرقيق وشبه المتوارى ، ويتمثل بلا منازع فى اغلاق عينيه حتى لا ترى الضربات المنهالة على زوجها • وترتبط هذه الانفعالات دائما ، عن طريق المونتاج برودود فعل مماثلة من جانب المدرب وبوبلى ، وان كانت اوضح بحكم الصخب والانفعال الملصوظ المصاحب لها • واود أن أفوه بشيئين فيما يتعلق بهذا النوع من رد الفعل • أولا : اذا كانت انفعالات أدريان تجمع وتلخص ، بل وتضفى طابعا حضاريا الى حد ما على ردود فعل المدربين والمذلل المتسمة بالوحشية ، الا انها تتميز عنها • فعندما تغلق أدريان عينيه (مما يجعلها أقرب الى السيدة العذراء المكومة) وتصدر عن يدها أحيانا إشارة تبدو وكأنها تريد أن تطرد بها صورا لا تطاق ، فهي تعبر فى آن واحد عن نفورها من العنف واضطرابها ازاء ما يعانیه زوجها من آلام مبرحة • ومع أننا قد نلاحظ قدرا من الاشفاق على روكى من جانب ميكى وبوبلى الا ان هذا الشعور تتغلب عليه خيبة الأمل التي تتبدى جهارا • وعليه ، ففى كل مرة يتقهقر فيها روكى فى المباراة يكون انفعال المتفرج مقبورا وموجها بالتأكيد بلقطات رد الفعل المتميزة ، أى تلك الخاصة بأدريان وهى وسط الجمهور وبالثنائى المحترف المرافق للملاكم عند حواجز الحلبة • ويتصاعد تأثير تلك اللقطات بترادفها عن طريق المونتاج ، كما تعتمد كل منها على الأخريات وتتكامل معها • وثانيا : تعيدنا ردود فعل المندوبين الثلاثة الرئيسيين فى أفلام روكى الأربعة ازاء هزيمته العابرة الى الظاهرة التي سبق أن درسناها والمتعلقة بعملية التشرب التي لا بد وأن تمهد للحصول الجذرى حتى يظل المتفرج مشدودا الى الشاشة • وفيما عدا مشهدا واحدا فى روكى - ٣ يتلقى فيه البطل ضربة قاضية فى الجولة الثانية ، ولا نرى فيها على أية حال أية لقطة رد فعل للمدرب أو لأدريان ، نجد أن كل مشاهد المباريات فى الأفلام الأربعة تعتمد على ذلك البناء الثنائى الذى يؤدى وظيفته فى كل الأحوال ويحكم ايقاع الجولات على مرحلتين : المرحلة التي يتلقى فيها روكى اللكمات والتالية التي يصوب فيها ضرباته لغريمه حتى يحرز النصر الأخير • وسنرى أن هذه البنية الثنائية موجودة أيضا فى المشاهد الأخرى ، خارج المباريات ، حيث لا يتوصل روكى فى مرحلة أولى الى التدريب بالشكل الملائم ، ثم ينجح فى ذلك فى مرحلة ثانية • لقد تفهم ستالونى القاعدة الذهبية التي تقوم عليها السينما الأمريكية تماما ، كما استوعبها بنفس القوة فرانك كابرأ قبله بأربعين سنة ، الا وهى ضرورة أن يمر البطل بمرحلة طويلة عامرة بالهزائم والعقبات والآلام تحت سمع وبصر مندوبى رواد قاعة العرض

الموكلة اليهم مهمة تمثيلهم على الشاشة ، حتى يتمكن بعد ذلك هؤلاء الرواد من التصفيق كرجل واحد عندما يسجل انتصاراته . لقد استوعب ستالونى تماما كمخرج ، اى كمسئول عن البنية الاجمالية للفيلم ، قاعدة التشرب الممتد للتوصل بذلك الى افضل تحول جذرى ، كما تفهم ايضا كممثل رئيسى تلك المعطيات الاساسية التى باتت قالباً منمطاً تعوزه اى ابداعات متفردة . والحق أن سلوك ستالونى وهو يؤدى دوره كملاكم يشكل النموذج المثالى لثنائى التشرب والتحول . وهو يجسد بذلك الصيغة الامريكية الغالبة فى افلام رعاية البقر والمغامرات والحرب والكوميديا الموسيقية والرعب وفى مختلف انواع المسلسلات التلفزيونية . ففي مواجهة الزوجة التى تمتنع عن النظر والمديرين الذين يشيخون بوجوههم ، وشقيق الزوجة الذى يعبر عن خيبة أمه بالصياح بأعلى صوته ، وجمهور المباراة الذى يصرخ تعبيراً عن فراغ صبره وتوجسه ، والمتفرج الذى « يعيش » كل ذلك فى آن واحد ، يجد روكى / ستالونى لذة مازوخية فى تلقي اللكمات من خصمه فهو يعتمد خفض هامته والدماء تسيل من وجهه ، ويفتح ذراعيه ليستفز غريمه داعياً اياه بايماءاته وصوته الى توجيه الضربات لجسمه ورأسه ، ومن الغريب ، أو بالأحرى من باب التكتيك - كما سندرك شيئاً فشيئاً من فيلم الى آخر - أن روكى لا يستعيد قواه وينتعش من جديد ويحيى داخلنا تلك الوحشية الكامنة والرغبة المكبوتة فى ضرب الخصم والاجهاز عليه ، الا بعد أن تكون قد أصابته الدوخة وطرح أرضاً مرتين أو ثلاثاً واصبح جسمه مثقناً بالجراح ووجه دامياً .

يبقى لنا أن نندارس بعض انفعالات أدريان فى المشاهد التى لا تتعلق بالمباريات . فهنا نتأكد الأهمية الأساسية للقطات رد الفعل التى تصنع النجومية فى ظل الرقابة المحكمة . فكما يحتاج روكى لظنرات زوجته المحبة لكى ينتصر فى مبارياته فانه يشعر بنفس الحاجة أيضاً لكى ينجح فى تدريباته . وعلى غرار مشاهد الحلبة التى حللناها آنفاً تتكون المشاهد التى يتمرن فيها البطل خارج الحلبة استعداداً للمباريات الرسمية ، من مرحلتين متناقضتين : المرحلة الرخوة التى يفشل فيها والمرحلة القوية التى تحقق له النجاح . وتواجد أدريان حاسم فى كل من المرحلتين . فالأمر يتوقف على « عين النمر » فى كل مرحلة أو مجموعة من المشاهد . فهى تخبو فى مرحلة التدريب الرخوة وتلمع من جديد فى المرحلة القوية . وفى كلتا الحالتين تحتل نظرة أدريان مركز الاهتمام . والمرحلة الرخوة الوحيدة التى كانت فيها نظرة أدريان منتقدة بكل وضوح هى تلك التى سبقت مباشرة انهزام روكى بالضربة القاضية فى روكى - ٣ .

ويتعين أن نضيف بخصوص تلك المباراة بالذات بعض التفاصيل التي سنتلقى الضوء على المشاهد غير المختصة بالمباراة ذاتها . ففي اللقاء الأول بين البطل والملاكم كلوير لانج الذى يتم فى الثلث الأول من الفيلم الثالث ، مباشرة قبل أن يندق الجرس ايذاناً ببداية المباراة ، وفى اللحظات القصيرة التى يتم فيها التعارف بين المصارعين فى الحلبة ، نشهد لقطات كبيرة لقطرات كل منهما . وفى نظرات لانج تكمن الوحشية الصرفة وقد استأثر شخصياً بالخصائص المقلقة « لعين النمر » وهى مقلقة لأنه لا يوجد أى رد فعل يحد من غلوائها . ولانج شخص منعزل تماماً ولقطات رد الفعل الوحيدة التى يحظى بها هى تلك الخاصة بالمدرّب الزنجى الذى لا يقل عنه وحشية ، مما يضاعف بالتالى ويؤكد نظرتة كقاتل . اما نظرة روكى فلم تعد مباشرة وهى تزوغ وتطّرف باستمرار وتدور من اليمين الى اليسار . انها نظرة يقيمة ومرقاعة عاجزة عن الاستقرار على الخصم ، وذلك لأن نظرات الزوجة والمدرّب « الديمقراطية » غائبة . فقد أصيب ميكي بأزمة قلبية مفاجئة قبل أن تبدأ المباراة مباشرة ، وتعين على أدريان أن تصحبه للمستشفى وغابت بذلك نظراتهما لمحت وحشيته وتهنيئها واضفاء الطابع الانسانى عليها واكسابها مغزى بالنسبة للمجتمع . وبعبارة أخرى فان غياب لقطات رد الفعل العائلية والديمقراطية يعطل التطور الشعبى للفيلم الأمريكى . وستكون هذه المباراة قصيرة الأجل وبالغة القسوة ، من النوع الرامى الى تصفية الحسابات . كما أنها ستقتصر على مرحلة واحدة ، مرحلة التشرب التى ستكال فيها اللكمات للبطل حتى يتلقى الضربة القاضية دون أن تبدو من جانبه أية محاولة ، ولو واهنة ، لمشن هجوم مضاد . ولنلاحظ مرة أخرى أن المشاهد التى تسبق هذا اللقاء والخاصة بتدريبات روكى تشبه هزيمته فى الحلبة . اما المرحلة الثانية المعهودة فى التدريب والمتوفرة فى كل مشاهد المرات الأخرى والتى يتحقق من خلالها التحول الجذرى فلا وجود لها فى الحالة الراهنة . كما أننا نفتقد بالطبع ردود فعل الزوجة الايجابية التى توقظ وحشية روكى وتروضها . فادريان المعارضة لمعودة زوجها الى مزاوله الملاكمة والرافضة بالأخص لتلك المباراة الوحشية لأنها عقيمة فى رأيها لكونها بلا هدف اجتماعى مقبول ، لا تظهر الا مرتين فقط فى مشاهد التدريب المقتصرة على المرحلة الرخوة فقط . وكان ظهورها فى اللقطتين خاطفاً بلا ارتباط مباشر بروكى ، وبدون علمه . وظهورها الأول كان خالياً من أى رد فعل . فهى تتجول على غير هدى فى مركز تجارى يعرض فيه زوجها تعاريف تدريبيه أمام عدد من المعجبين به . وفى اللقطة الثانية نرى أدريان وهى تدخل بالمصانفة فى قاعة تقص بصحفيين ومندوبى وكالات الاعلان فتتسمر فى مكانها وتنفعل بضيق ازاء اعجاب فتاة تقطع

تدريبات روكى لتستجدي منه قبلة • أما ردود فعل ميكى فهى عديدة ومتعلقة بروكى ، ولكنها تنفجر الى الحماس شأنها فى ذلك شأن انفجالات ادريان • وما كان يمكن ان يكون غير ذلك لأنها تواكب ردود فعل الزوجة ذات الطابع الرقابى • وفى البداية يرفض ميكى باصرار تدريب البطل استعدادا لتلك المباراة وذلك لسببين أوضحهما له بلا ف أو دوران : فلانج « حيوان مفترس » و « قاتل » ، أما روكى فقد تبرز جز وذلك فى رأى ميكى « أسوأ ما يمكن ان يتعرض له أى ملاكم » ، ولكن روكى مصر من جانبى ، فقد استفزه لانج واهانه علنا فبات مضطرا الى قبول التحدى حفاظا على كرامته • وهكذا يقبل ميكى فى نهاية الأمر ان يعده لخوض المباراة ولكن على مضض وبلا حماس ، فلا يصل التدريب بذلك اطلاقا الى المرحلة الثانية التى تتوفر فيها الفرصة لكى تتألق نظرفته تحت وابل لقطات رد الفعل المدروسة والموزعة بعناية • وهكذا تتباطأ المشاهد بعناء فى لقطات نصف جامعة بينا يظهر ميكى فى مجال تلميذه وكأنه مضطر الى الوقوف بجانبه •

فنحن باختصار بصدد تدريب زائف لأن المدرب لا يظهر فى لقطات مكبرة وشخصية تلاحق تلميذه كالفدائف لتفجر فيه الوحشية . ما دامت انفجالات الزوجة غير موجودة لتبارك تلك الوحشية التى افأقت من جديد • وهكذا فانه يدخل الحلبة لمواجهة الوحشية الصرفة (التى ليست فى حاجة الى ردود فعل تنم عن حسن الجوار أو الرقابة المشددة) متوهما انه لا يزال متوحشا . بينما لم يعد الا بروجوازيسا متحضرا • لقد ارتكب روكى خطأ جسيما بانعزاله عن ردود فعل زوجته واكرامه مدربه على مجاراته لكى ينطلق وحده فى معركته فأصاب بذلك دوره بالمعقم • لقد تخلى عن تقاليد الفردية الأمريكية والسينمائية التى يتعين ان تحظى بحسن الجوار وتبادل المساعدات • بل انى اعتقد اننى اغالى اذا قلت ان روكى ارتكب جريمة العيب فى الذات السينمائية بتجريد مهمته من انفجالات المقربين اليه فمطل بذلك مسار الفيلم الأمريكى (وسنرى ذلك بشكل أوضح فى روكى - ٢) ، فكانه تسبب فى افلات شريط الفيلم من تروس السحب فى جهاز العرض •

أما ابولو كريد ، البطل الزنجى السابق الذى هزمه روكى فى مباراتين (روكى - ١ وروكى - ٢) فسيميد بطلنا الى ردود الفعل الثنائية البنية التى لا غنى عنها لايقاظها وحشيتها وتهذيبها • فعلى اثر هزيمة روكى بالبووا على يد لانج والتى أعقبتها موت ميكى • تولى كريد رسميا مسؤولية تدريب البطل • وهو يستهل ذلك بخطاب طويل حول تبرجه ورسالته فى الحياة كملاكم ممثل للمجتمع وحاجته لاسترداد

نقبة والانتقام لشرفه وضرورة أن يبدأ كل شيء من الصفر ويستعيد
 « عين النمر » التى سلبها منه كلوبر لانج . وهو يعود معه بصحبة
 أدريان وبولى الى كاليفورنيا حيث سيشرّف على تدريبيه . وهكذا
 ستجدد فضائل البطولة وفقا للتقاليد الشعبية الأصيلة وفصاوها :
 « ارحل الى الغرب ايها الشاب » . ويختار أبولو كريد لتقويم « عين
 النمر » حيا شعبيا فقيرا فى لوس انجلوس ، سكانه شاحبو الوجوه
 ونظراتهم مثيرة للقلق ، وحيث « يقتضى الحذر حمل بندقيّة » حسب
 قول بولى . ويوجد هناك ملعب بائس ومظلم ، عبارة عن ماوى « ينضج
 بالعرق والغضب والدماء » من النوع الذى حاول ميكي عبثا أن يعثر
 عليه لكى يدرب فيه تلميذه . واستهل فيه كريد احتراف الملاكمة . وجرّت
 تدريبات روكى وسط ملاكمين زنوج قتيان « يبرق فى عيونهم وميض
 متوحش » وفقا لما حرص أبولو على تأكيده لتلميذه ، وفى ظل نظرات
 أدريان وبولى الساهرة .

فى المرحلة الأولى من التدريب يتعثر روكى ولا ينجح فى التركيز
 على أدائه . وقد أهرق ذلك كريد الذى راح يتصرف بمزيد من العصبية ،
 بينما ظلت ردود فعل بولى على نفس المنوال ، أى سلبية ، فهو يبدى
 لبوال الوقت تدمره من عدم توفر الراحة فى المكان ويردد مرارا أنه من
 الأفضل أن ينسحب الفريق بأسره ويعود الى الشرق . ويتلخص رد
 فعل أدريان فى نظرة هادئة وصامتة مصوبة الى زوجها ، متخذة بذلك
 موقفا وسطا بين المدرب كريد وبولى ، بين التوحش والتحضر . وقد
 استهل كريد المرحلة الأولى من التدريب بخطاب يرمى الى استثارة
 التوحش الانتقامى لدى تلميذه . وبدأت المرحلة الثانية بخطاب من
 أدريان ونرى الفريق بأكمله : روكى ، أدريان ، أبولو ، بولى ، على
 البلاج حيث فشلت المرحلة الأولى من التدريب بشكل يدعو للرهاء .
 ويرفض روكى مواصلة التمرين على الركض . وقد توقف خارج مجال
 الشاشة بينما يوقف أبولو التدريب مبدئا اشمئزازه وهو يقول : « انتهى
 الأمر » ، وهو يفض الطرف وينحى رأسه جانبا ليفادر المكان من يسار
 الكادر ويترك المجال للأمواج التى يعلو ضجيجها الصاخب للايحاء بأن
 البطل غير مستجيب للوحشية . وعندئذ تظهر أدريان فى المجال الذى
 اضحى خاليا ، وذلك فى لقطة كبيرة عند الحافة اليسرى للكادر ، من
 الغرب ، أى نفس الجانب الذى خرج منه أبولو . وهى تثبت نظرها
 بكثافة على الحافة اليمنى للكادر الذى نعرف أن روكى يقف فيه مؤقتا
 خارج المجال . لقد جاءت الزوجة لتحل محل المدرب .

ويتكون مشهد رد الفصل الشفوى لأدريان ، الذى يسفر عن مرحلة

التحول الجذرى ، يتكون من أربع وأربعين لقطة • وهو يمتد ما يقرب من ضعف الوقت الذى استغرقه خطاب أبولو فى بداية المرحلة الاولى من التدريب (اثنتين وعشرين لقطة) • ويجرى المشهد فى وضوح النهار أمام المحيط الممتد حتى الأفق ، على عكس المشهد المتضمن خطاب أبولو الذى جرى فى الليل فى ظل الضوء الباهت للمعب المدرب ميكى • والمشهد مصحوب بموسيقى غنية وشجية راحت تنساب منذ اللقطات الاولى لتحد تدريجيا من ضجيج الأمواج الهادرة وتوحى بأن التدريب سينظم من الآن نيقاع وحشية البطل ويحكمها ويصحبها خلصة • وسرعان ما سيضيق المجال ويدخله روكى ، كما لو كان فى زنزانة ، لكن تنهال عليه مرارا وتكرارا نظرات أدريان وكلماتها ، أى كافة ردود الفعل التى كانت مكبوتة فى ظلام القاعة منذ مجيء البطل الى الغرب ، لكى تنصب عليه من كافة الجوانب بغية دفعه الى التحرر من توتره • وتدخل اللقطات الأربع والعشرون الاولى من هذا المشهد فى نطاق البنية الثنائية الكلاسيكية للمجال والمجال المقابل ، بين أدريان التى تستجوب روكى وتحاول اجتذاب نظراته وتحاسبه على عدم اهتمامه بالتدريب ، وزوجها الذى يحاول عبثا تلافى هذه الهجمات ويمتنع عن الإجابة ويتحاشى التطلع الى وجه زوجته • وتسجل اللقطة الخامسة والعشرون التحول فى موقف روكى ، اذ يلتفت صراحة نحو أدريان ويقول لها وهو يرمقها بتحد : « أنت تدفعيننى دفعا الى نهاية الدرك • وهانذا أقول لك : اننى خائف • نعم • أنا خائف لأول مرة فى حياتى » • وابتداء من هذه اللقطة تتخذ المواجهة منحنى آخر اذ ان الزوجين يلتقيان معا فى نفس المجال اكى يتجها لقطة بعد أخرى نحو اللقطات الفردية التى تتلاقى وتنتهى المشهد • لقد تم ابعاد روكى من موضعه واستقرت أدريان فى يمين الكادر وراحت تشرح لزوجها وعيناها مرفوعتان تحوه : « المهم ان يتغلب الشخص على خوفه » و « أعداد كبيرة من الناس تؤمن به ، ولكن يجب أولا ان تكون أنت نفسك مؤمنا بقوتك الذاتية • • » • أما روكى الذى تم ابعاده الى يسار الكادر ، تحت رقابة زوجته التى يستمع الى خطابها ، فلن يحاول التهرب من الآن فصاعدا • وقد حصلت أدريان على حق شغل المجال بأمره واخضاع زوجها لمنظرتها بينما لا تحاول نظرة البطل ان تغير مسارها • ونرى أدريان فى لقطة كبيرة للغاية (وهو تواصل سليم لوصفها فى اللقطات السابقة) وقد اتجهت نظرتها المشبوبة بالعاطفة نحو اليسار حيث ينتظرها هو بهدوء خارج المجال بينما نطقت هى بجملة قصيرة ولكن ذات مغزى مهم لأنه يتعين عليها ان تبذل جهدا خاصا لكى يعود الى مدربه ، فتقول : « أبولو مؤمن بك » • وتلى ذلك بالطبع لقطة كبيرة للغاية لروكى وقد أبدى موافقته واستعداد

وجهه هدوءه واستردت عيناه بريقهما • وأخيرا يقول روكى : « احبك ،
وتحفه فى بقيلة زوجية محتشمة •

لقد أصبح روكى مهيا الآن لاستئناف تمارينه على يد مدربه الذى
كان متشوقا بالطبع لمواصلة مهمته • ولن تستغرق المرحلة الثانية
للتدريب التى انطلقت على البلاج ، مدة طويلة • وستجرى بمصاحبة
موسيقى تتصاعد نغماتها المظفرة ، يواكبها مونتاج متزايد السرعة
للكلمات • وفى هذه المرة يكرر روكى كافة تمارين المرحلة الأولى ولكن
بحماس متقد ونجاح مضطرب ، بتأييد وتصفيق ردود الفعل المتتابعة
للفريق المكلف سينمائيا بإبراز قدراته • وبوسع انفعالات الزوجة العاشقة
أن تنضم الى ردود فعل المدرب الوحشية ، من خلال عدة لقطات لهما فى
نفس المجال • أما روكى فيمكنه أن يمسخر بلطف من شقيق زوجته
(فهو يلقي به فى المسبح يكامل ملابسه ، وينفعه الى الهرب فى حلبة
الملعب بالتظاهر بأنه سيضربه) لأن البرجزة التى يتميز بها بولى لم
تعد تهدد البطل ، بعد أن أعادت أدريان الأمور الى نصابها • ويقتصر
التدريب على البلاج على الركض حيث ينجح البطل هذه المرة فى التغلب
على مدربه فى التبارى معه فى هذا المضمار • وهكذا غدا الانتصار
فى الحلبة مضمونا ، ونحن نعلم أنه آت ، كما جرى فى مشاهد التدريب
فى نهاية المرحلة الثانية منها •

وفى روكى - ٢ لم تكن أدريان فى حاجة الى القاء خطب لتثبت
أهمية ردود فعلها لترويض البطل ، واقتصر الأمر على نظرة وجهتها له
وكلمة أسرته بها فى أذنه فى نهاية المرحلة الأولى من التدريب لكى
يسير كل شيء قديما • ويقبل روكى على مضض الاستعداد لمباراة رسمية
نتيجة للاحاح مدربه ميكى (على عكس احتياجه الى اقناع ميكى ليتولى
أمر تدريبه كما رأينا فى روكى - ٣) • ولكن أدريان لم توافق ،
فهى حامل وتريد توفير الراحة لنفسها ولزوجها أيضا • وعندما يحضر
ميكى ليلج على روكى أن يتوجه معه ليتدرب فى الملعب ، ترمقه أدريان
بنظرة تتم عن استهجانها وتدير ظهرها لتترك الغرفة • وستكون المرحلة
الأولى من التدريب شاقة ودون إحراز أى تقدم • ولا تظهر أدريان فى
هذه الحالة سوى مرتين ، فى نفس المكان فى كلتيهما ، وفى لقطة
بعيدة ومستقلة ذاتيا ، وبلا مبالاة بالنشاط العقيم الذى يبذله زوجها •
ونراها فى لقطة جانبية تؤدي عملها كبائعة فى متجر لبيع الحيوانات
وقد ثقل جسمها نتيجة للحمل • وفى اللقطة الثانية يكون أخوها معها
فى مجال الشاشة ليؤنبها ويقنعها بالتدخل لدى روكى • وفى نهاية
اللقطة يتقوس ظهر أدريان التى بدأت تعاني من التقلصات •

وتنتهى المرحلة الأولى بالفشل . ويوبخ ميكي تلميذه بشدة واصفا اياه بأنه لا يصلح لشيء وينهى الأمر بأن يصرفه قائلا : « مع السلامة ، لا أريد أن أرى وجهك من الآن فصاعدا » . وعندئذ ، وعملا بالتواصل الواقعى المدروس ، يتم اخطار روكى بأن زوجته فى حالة حرجة للغاية فى المستشفى . وتلى ذلك سلسلة من اللقطات المتباطئة بغية الانتقال من ردود فعل المدرب الى ردود فعل الزوجة . وهنا يبدأ رتل من لقطات التشرب الممتدة بلا حراك ، والمتعاقبة عدة مرات الواحدة تلو الأخرى ، وجميعها يرمى الى هدف أوحده ، ألا وهو استعجال ظهور ولو بإدارة نظرة من جانب أدريان التى راحت فى غيبوبة عميقة . وسنظل فى هذا الحال لوقت طويل ، يكفى لكى يظل المدرب وأخوها صامتين بجوارها يستجديان بنظراتهما عودتها الى الحياة ، لاقتناعهما بأن ردود أفعالهم لا جدوى منها بدون ردود أفعالها هى ، ولكى يظل روكى مضطرا الى عدم التحرك لفترة طويلة تدل على أنه عاجز وقائمه (فهو ينوح ويبكى كالطفل) ، وبالأخص لكى يشعر المتفرج بأن مسار القصة قد توقف (نظرا لغياب ردود فعل أدريان ، مندوبيته الأساسية) . ويستغرق ذلك المشهد ثلاث عشرة دقيقة ونصف ويتضمن خمسا وستين لقطة بطيئة وممتدة كما ذكرنا آنفا . وعلاوة على ذلك فهى داكنة فى غالبيتها ومنحصرة بين غرفة المستشفى التى ترقد فيها أدريان فى سكون تام ، والممر المجاور ذى الحوائط العارية ، والكنيسة الصغيرة التى تستوجب الخشوع . انها لقطات تخضع لإيقاعات الانتظار وصمت شخصيات المشهد واستسلامها امام القدر . غير أن الصمت ينقطع ثلاث مرات ، أولاها من جانب ميكي فى الكنيسة الصغيرة ، فى بداية المشهد حيث يحاول عبثا أن يقنع روكى بالعودة الى الملعب لمواصلة التدريب ، بينما لا يستمع البطل اليه وتظل نظيرته مثبتة على المذبح ، وفى المرتين التاليتين من جانب روكى الجالس بجوار سرير زوجته يتلو لها فى أذنها نصوصا لأدجار رايس بوروز أو قصائد كتبها لها منذ برهة . ويفشل المدرب فى محاولته تخليص البطل من حالة التبلد التى انتابته ودفعه الى استعادة « عين النمر » التى لا غنى عنها لكى ينتصر . غير أن خطابه الحماسى الذى يثير من جديد فكرة الأخذ بالثأر والتنافس الوحشى ، دون أن يلبق ذلك بالظروف المحيطة ، يقابل بفقر من جانب روكى . ويهمس الأخير فى أذن زوجته بكلمات سحرية تتغنى بحياة الرواد الأوائل المتقشفة والبسيطة أو يتحدث عن حبه لها وحاجته الحيوية لوجودها فى محاولة يائسة من جانبه لجعلها تستعيد وعيها ، فكانه يريد أن يؤكد بذلك أن رد فعل زوجته الإيجابى هو وحده الذى يمكن أن يبراه من تراخيه . ويتحول السرير الذى ترقد عليه أدريان فى غيبوتها الى نقطة التقاء يتجمع حولها المشهد بأسره ، مما يؤكد بكل

وضوح بانه ما لم يتوفر رد فعل من جانب أدريان لظل المدرب عاجزا عن تدريب البطل الذى يفقد بذلك حبرر وجوده ، كما ان دور الشاشة فى جذب المتفرج يصبح معطلا .

ولذا فان استرداد أدريان وعيها فى الساعات الاولى من الصباح (صباح اليوم الثالث على ما يبدو) سيكون بمثابة بحث حقيقى : أولا لقطة كبيرة للغاية ليدها المتصلبة عندما تبدأ أصابعها فى التحرك ببطء ، ويرتفع فى نفس الوقت مع تلك الحركة كل من صوت الموسيقى التى كانت خافتة حتى تلك اللحظة ورأس روكى الذى كان يستند فى خلفية الكادر على حافة السرير ، ثم لقطة مقرية لرأس أدريان التى تقتحت عيناها أمام النظرة المذهشة لروكى الذى يقول لها : « كنت أعرف أنك ستعودين » . وفى التوينشيط كل شيء بسرعة ويتدافع ليصب فى التحول الذى ستحققه مرحلة التدريب الثانية . فبرولى الذى كان يهيم على وجهه فى الدهليز القريب من الغرفة يندفع فجأة وفى يده زجاجة شمبانيا ، وميكى الذى كان يغفو فى ركن من الغرفة التى يكتنفها السكون يفتح عينا وترسم على وجهه ابتسامة ، وتظهر على الفور ممرضة لتضع المولود الجديد بين ذراعى امه . أما مسئولية اعطاء إشارة بدء المرحلة الثانية من التدريب المظفرة فيقع عبؤها على أدريان نفسها . فقد ضمت الطفل (وهو ولد بالطبع) الى صدرها وأشارت الى زوجها أن يقترب منها وهمست فى أذنه وكأنها ترد على قصيدته : « أود أن تقدم على شيء من أجلى » ، ثم لمعت عيناها فى تأثر بالغ وبلهجة تسدل بكل وضوح أنها غدت سيطرة من جديد على قدرتها على الانفعال ، واستطردت قائلة : « اكسب ! » ، وكررتها مرة أخرى لكى يعلم الجميع بلا لبس أنها توافق على التدريب ، وكان ذلك كل ما ينتظره ميكى فى الظل ، خارج المجال تقريبا . وقد قفز فوراً على أثر ما سمع واستدار نحو روكى صائحا : « ماذا تنتظر بعد » . وهكذا بدأت مرحلة التدريب المظفر .

لقد استعاد بطلنا ثقته فى نفسه وانطلق مرحا ليعود الى الحلبة ، وذلك هو تأثير مجرد نظرة ، خاصة اذا جاءت من جانبنا نحن المتفرجين ، ولكن من خلال أدريان ! ويجرى مشهد المرحلة الثانية من التدريب بسرعة خاطفة : ثمان وستون لقطة فى خمس دقائق . وهى تبدأ بروكى وسط الطبيعة وجسمه المائل أفقيا يعتمد على ساعد واحد وهو يؤدى تمارين الرياضة الصباحية ومن خلفه الشمس المشرقة تسطع فى السماء . وينتهى ذلك المشهد بروكى وهو واقف بلا حراك فى اطار ثابت عند مدخل فندق الشعب الشهير فى فيلادلفيا الذى تم فيه التوقيع على اعلان

استقلال البلاد • وقد حرص على أن يتوجه الى هناك عدوا وفي أعقابهم جمع غفير من أبناء المدينة •

أما اللقطات الست والستون الواقعة بين الأولى التي يتمرن فيها روكي بكل همة في وضع أفقى والأخيرة التي ينتصب فيها رأسيا وهوله أبناء المدينة المهللون له ، فهي تتدافع على الشاشة في بنية مكونة من حلقات حقيقية لاسلسلة من التدريبات ، جميعها مستقل ذاتيا بمعنى أن كلا منها تشكل في حد ذاتها تمرينا فريدا ومتميزا للبطل • غير أن هذه الحلقات ترتبط معا من خلال حركة كل منها ولخصوعها وتماسكها معا بواسطة نفس الموسيقى التي تتصاعد تدريجيا • وقد وزعت تلك اللقطات فيما بينها عملية التدريب وفقا لنشاط جسدى يرفع جسمه شيئا فشيئا ليبلغ وضعه الرأسى • كما أنها (أى اللقطات) تؤكد على مدى تتابعها جملة من ردود الفعل المسموعة : أنفاس البطل وهو يلهث نتيجة للمجهود الذى يبذله ، وكلمات التشجيع من جانب ميكى ، وقياسات الزمن التى يجريها مساعده ، وجميعها تتصاعد مع تواصل عملية التدريب وتدافعها ونحن نعرف أن ادريان غائبة وأن ردود الفعل اللازمة لنا نحن المتفرجين مفقودة • غير أنها تقدم لنا ما ننتظره منها عن طريق ابنها الوليد وذلك من خارج مجال الشاشة المتمثل فى سرير المستشفى حيث نعلم أن فكرها متجه بالكامل نحو زوجها •

فى منتصف المشهد ، بعد اللقطة الرابعة والثلاثين بالضبط ، يوقف روكي تدريبه بطريقة تقنية ملحوظة تماما ، وهو ما يحققه بكل اقتدار لأنه المخرج والممثل فى آن واحد • قصورته تتسمر فجأة على اثر ضربة كالهيا لكرة التدريب ، بينما يتوقف فى نفس اللحظة شريط الصوت على الصورة الأخيرة لروكي وقد التوى فمه من المجهود فى حين بدأت تتطبع تدريجيا فوق هذه الصورة يداه اللتان تضعان ابنه بكل رقة فى مهده وتعطيانه قارورة الرضاعة وتدثرانه ببطانيته ، بينما نسمع الجلجلة الخافتة لأجراس صغيرة • وتلك هى اللقطة الأولى التى استقرت بين قوسين وسط التدريب العنيف « لعين النمر » • واللقطة التالية تستكملها ، اذ تنتصب قائمة روكي وهو بجوار مهد ابنه وينسحب ببطء فى الغرفة الصغيرة ويفلق بابها وراءه دون احداث أى ضوضاء • وهكذا تزود البطل بجرعة حصل عليها من ابنه تدفعه الى الامام وتبرىء ضميره وتبرر أعماله عن طريق لقطتى المغفرة السابقتين ، ليواصل من جديد طقوس التوحش بمزيد من الجموح •

وابتداء من تلك اللحظة لن يكون التدريب الا حركة واحدة مطردة

والى الامام « على الطريقة الأمريكية » ومتقطعة اثنتين وثلاثين مرة :
عصر البطل الذى خرج من بيته بعد أن ترك ابنه ليذهب الى الفندق ،
منذبح الامة المقدس • ونظرة الطفل الوليد المستلقى فى مهده هى التى
تدفع البطل الى الانطلاق فى هذا السباق المجنون • فهو يندفع ويقفز
من لقطة الى أخرى عبر الشوارع الشعبية فى المدينة ، ووسط الحقول ،
وفوق مقاعد حديقة عامة بوثبات متتالية ، ويتجه من أن الى آخر نحو
يسار الكادر ، الى الغرب ليجتاز الحدود • وقد جذب وراءه طوال تلك
المسافة التى راح يقطعها بحماس مسرح وبمصاحبة « اللازمة »
الموسيقية الخاصة بسلسلة افلام روكى ، مجموعة من الأطفال تتزايد
مع تعاقب اللقطات ، تهتف باسمه وتصفق وتغنى معاً على نغمات
الموسيقى (وأعيد هنا الى الأذهان أن الذين ظهروا فى هذا الفيلم على
الشاشة كانوا فى الواقع الصدى السينمائى لردود أفعال الأطفال فى
قاعات السينما عندما عرض روكى - ١) •

لقد تم اذن تدبير سلسلة متوالية ومنظمة من ردود الأفعال
الواقعية تماماً : فادريان تدفع زوجها الى قبول عروض مدرسه ، والمدرّب
يدفعه الى تقويم مختلف أجزاء جسمه وبالأخص « عين النمر » التى
يتميز بها ، والأبن الوليد يواصل المهمة فيدفع بالتالى أباه نحو أطفال
المدينة الذين جاؤوا مباشرة من واقع مشاهدتهم روكى - ١ ، فدفعوا
بدورهم الى شاشة روكى - ٢ لكى يدفعوا البطل نحو الهدف النهائى
والقوى الذى يحققه التدريب • وهناك نقطة جديرة بالذكر ، وهى أن
المرحلة الثانية من التدريب التى يتحقق التحول عن طريقها تتم هى أيضاً
بواسطة البنية الثنائية : فالتشرب يتم فى الفترة الأولى بالعرق المتصيب
والجهود الشاقة والليمة التى يبذلها البطل فى مكان مغلق وتحت رقابة
مدرسه لكى يندفع بعد ذلك فى الهواء الطلق •

وفى روكى - ٤ ، نجد أن نظام لقطة رد الفعل المكلف بإبراز دور
النجم ويدفع التحول البطولى قد تم صقله تماماً حتى أن ادريان
لا تحتاج الى الظهور الا لاضفاء المزيد من الحيوية على المرحلة الثانية
من تدريب روكى • ولنعد الى الأذهان قصة الفيلم : لقد جاء الى
الولايات المتحدة بطل الملاكمة السوفيتى الأول والتقى مع أبولو كريد
فى مباراة عنيفة للغاية انتهت بموت البطل الأمريكى السابق بالضربة
القاضية • وقرر روكى قبول تحدى دراجو له بالحضور الى موسكو
لملاكمته ، وذلك رغم عدم موافقة زوجته وبواعث تردده العديدة •
وعندما غادر منزله للذهاب الى المطار بصحبة بولى المخلص له وديوك
المدرّب الزنجرى السابق لأبولو ، لم تكن ادريان بصحبته لكى تودعه

وترجو له حظا سعيدا • فهي تراقب بلا انفعال سفر الرجال الثلاثة من خلف زجاج نافذة غرفتها • وقد قرر ستالوني / روكى أن يتم التدريب للمباراة فى روسيا ، أرض غريمه ، لكى يستغل على وجه أفضل المونتاج المتوازى للقطات التدريب الخاصة به ويدراجو •

وسيريز ذلك المونتاج المتوازى الفروق الجذرية بين الرجلين طوال فترة التدريب : فروكى يتدرب وسط الطبيعة الموحشة وفى منطقة جبلية بعزبة خربة تحاصرها الثلوج من كل جانب • أما دراجو فيجرب تمارينه فى ملعب حديث ومتكلف حيث يخضع للاختبارات والتجارب بواسطة أجهزة مزودة بتقنيات دقيقة للغاية كما لو كان انسانا آليا • غير أن المونتاج المتوازى ليس مقصدى هنا ، بل ردود فعل أدريان لابراز نجومية بطل الفيلم • ولكن أدريان غائبة فى المرحلة الأولى من التدريب • وقد تم التنويه بذلك من خلال ما أقدم عليه روكى فور وصوله الى العزبة اذ ثبت فى ركن مرآة معلقة على حائط الكوخ الذى يقيم فيه صورتين احدهما لابنه والثانية لخصمه دراجو ، مما يشير الى أنه سيتدرب على سحق هذا الغريم بوصفه « رب أسرة طيب » • غير أن ذلك لن يكون كافيا ، فهو فى حاجة الى نظرة زوجته لكى يكون تدريبه مجديا وحتى يعدو من أجل ابنه ، ككل أمريكى طيب ، كما كان الحال فى روكى - ٢ •

وبالطبع لم يكن الحماس الصفة المميزة لتدريبات المرحلة الأولى • وقد استهلها المدرب ديوك بالخطاب المجهود فى هذه المناسبة ، وهو يصوب الى نظراته بكل رصانة : « عندما مات أبولو ، مات جزء منى ، لقد أردت أن أدرك لكى تنتقم لأبولو ، وسيكون ذلك صعبا للغاية ولكنك ستتجاوز المخاطر وتتغلب على الروسى » • ولن يكون وصف اللقطات المتعلقة بتلك المرحلة سوى تكرار للنموذج المجهود فى كل فيلم من أفلام هذا المسلسل • غير أن هناك جانبين فى تلك المرحلة الأولى أود التنويه بهما باختصار : الجانب الأول يتعلق بسلوك روكى والثانى بردود فعل التمارين التى يؤديها • والواقع أنهما جانبان اعتدنا على التفكير بخصوصهما •

يؤدى روكى العمل المكلف به بكل دقة وعناية ، وهو عبارة عن عملية تخلص من الميول البرجوازية ، وذلك عن طريق المجهود المضمنى الذى يبذله الحطابون لقطع الأشجار • لقد جاء الى بلاد السوفييت ، وفى ذلك فى حد ذاته حافز يدفعه الى تكرار ما كان يقوم به الرواد الأمريكيون الأوائل لكى يتشرب بالخصال الحميدة التى يعتمد عليها النجاح

الأمريكي • وهو يقوم أيضا بجولات شاقة وسط الثلوج التي تصل الى
الركبتين • غير أن هناك قدرا من الآلية في سلوكه روكى • فلو أمعن
المرء في الأمر لتبين له أنه لا يختلف كثيرا عن سلوك دراجو المجرى من
اية سمة شخصية والأقرب الى تصرفات الانسان الآلى ، وهو ما يعرض
علينا عن طريق المونتاج المتوازي • والواقع أن ردود الفعل الخاصة
بروكى هي التي توحى بذلك ، فهي قليلة على عكس تلك التي تخص
دراجو • كان الجزء الأكبر من نشاط روكى يتم في الخلاء وسط الطبيعة
القاسية ، ولذا فهو وحده في مجال الشاشة ، ولا تتجه اليه الا القليل
من الانظار من خارج مجاله المباشر • ففيما عدا لحظة واحدة كبيرة
لمدربة وهو يراقب تمارينه ، تكون ردود الفعل الأخرى من جانب الحراس
الروس المكلفين بحمايته • وهم يراقبون انهماكه في قطع الأشجار
ويرصدون أحيانا سلوكه الغريب بالنظر المقرب • وردود الفعل هذه
فترة او قلقة او عدائية • وهكذا يكون روكى خاضعا للمراقبة •

ولكن الرقابة مفروضة أيضا على غريمه الروسي دراجو ، حتى
وان كان هناك تعارض بين اللقطات الخاصة بروكى وتلك الخاصة
بدراجو ، رغم تداخلهما : فالمالكم الأمريكي يكس كالمعتوه وسط الثلوج ،
والروسي يتدرب داخل ملعب مزود بأحدث الأجهزة الالكترونية • غير
أن كلا منها يلقي ردود فعل من نفس النوع • فهي أكثر بالنسبة لدراجو
واقرب اليه لأنها تتم في مكان مغلق ، وعن طريق مدير أعماله ومدريه
والفنيين في مجال الالكترونيات وزوجته ، وجميعها تعبر عن قلق
أخصائيين ويخضع لملاحظات مدروسة وفحوص علمية • غير أن المخرج
ستالوني يرى أن هذه الانفعالات ازاء دراجو الروسي منطقية ، فهو
ليس الا فردا تحول الى انسان الى مكرس لخدمة الجماهير • على أن
هذا النوع من ردود الأفعال مفروض بالنسبة لروكى ويتعين تداركها •
واكن كيف ؟ باحضار أدريان من الولايات المتحدة • فهي تظهر فجأة في
اللحظة التي يعود فيها روكى الى المعسكر بعد يوم من العمل الشاق
وهو بمفرده • وتقول له أدريان : « لقد افقتك » ويرد عليها : « وأنا أيضا
مشتاق اليك » • وبوسعنا أن نضيف أننا افقتناها نحن أيضا • وهنا
يتعانقان بمصاحبة الموسيقى ووسط خلفية من الثلوج • انه التحول
المفاجئ •

وجميع اللقطات الأولى من مرحلة التدريب الثانية داخلية وضيقة
وقصيرة وسريعة ، حيث يقفز البطل ويرقص على أرضية الكوخ المكسوة
بجذوع الأشجار ، ويتعلق بعوارض السقف ويرفع أحجارا في القبو ،
وكل ذلك في ظل ردود الفعل التي تحاصره من كافة الجوانب • ويتباطأ

ظهور لقطات تدريب دراجو فى المشهد وذلك لسبب واضح ، اذ يتعين أن نحاط علما بأن روكى المزيد بلقطات رد فعل مندوبينا لديه قد استعاد من الآن فصاعدا مركزه وأنه لا مجال بالتالى لأقصائه من هذا المركز عندما يأتى دور لقطات تدريب البطل الروسى الفريم المتزامنة مع تدريب بطلنا . والواقع أن دراجو يصبح فى وضع انتهى منذ بداية المونتاج المتوازى وحتى نهايته : فالطابع الآلى والفاشم لتمرينه يزداد ، ورمود فعل التجسس تقل ، وهو عادة وحده فى مجال الشاشة كالألة التى تتحرك من تلقاء نفسها بكفاءة ، مع إبراز ذلك فى لقطات كبيرة متميزة . وهو يظل داخل الملعب تحت التصرف المطلق لخفرائه .

أما روكى فقد انتقل من برودة الشتاء القارص الى داخل الكوخ حيث يعكف على تدفئة عضلاته التى تنتفخ فى ظل نظرات مندوبينا الثلاثة الودودة ، وقد تجمعوا حوله من جديد وعندما سيترك الكوخ بعد أن يفرك فى يده صورة دراجو التى انتزعها من ركن مرآة غرفته ، سيكون مستعدا لمواجهة الطبيعة القاسية للحدود المفروضة بعد أن استرد أهليته وتشبع من جديد بالتقاليد الأسرية للرواد الأوائل . وهكذا سينطلق فى سباق جدير بالجبايرة ، فيتخطى الثلوج المتراكمة ويهبط المنحدرات المغطاة بالجليد ويعبر الجداول والبحيرات المتجمدة ، فى ظل ايقاعات الموسيقى المظفرة وبصحبة جوقة المغنين ، لىكى تنتصب قامته فى النهاية فوق قمة جبلية حيث يصبح بأعلى صوته مناديا خصمه بهاجو .

فرانك كابرا وتوظيف ايزنشتاين

أن الألوان للطريق الى الاخراج السينمائى عند فرانك كابرا .
لقد نوهت عدة مرات من قبل بأهمية دور كابرا فى عسالم السينما
الأمريكية . ويتعين أن نوضح فى ختام هذا الكتاب ، وتبعاً لما أوردنا
من أفكار حول فيلم **روكى - ٤** ، أنه لا جديد تحت كشافات الاضاءة فى
استوديوهات لوس أنجلوس الكبرى ، وأن فرانك كابرا الذى عاصر
سنوات ازدهار السينما الكلاسيكية الهوليوودية نجح فى أن يبلور فى
أفلامه بنية لقطة رد الفعل التى يتم تجاوزها منذ ذلك العهد . واقترح
على القارئ أن يتدارس بعض مشاهد فيلمين لكابرا بغض النظر عن
تسلسلها الزمني ، وهما **السيد سميث فى واشنطن (١٩٣٩)**
ومستقر دينز الشاذ (١٩٣٦) . وسيتيح لنا السيد سميث إمكانية
التحقق من مدى استاذية كابرا وتفوقه فى استخدام لقطة رد الفعل ،
أما **مستقر دينز** فسيردنا الى **روكى - ٤** لفصل من خلاله الى كيفية
توظيف كابرا لسينما ايزنشتاين الثورية الروسية .

والواقع أن روبرت سكلار حقق تماماً في ضمه كلا من فرانك
كابرا ووالث ديزنى الى الفصل الثانى عشر من كتابه **أمريكا المصنوعة
سينمائياً** ، والمعنون « صنع ثقافة الأساطير » . ومما لا شك فيه أن
الرجلين هما أشد السينمائيين تأمركاً فى تاريخ هوليوود نجحاً فى
تسويق نظام لقطات رد الفعل ، صانعة النجوم ، بحسبوية لا تضامى .
وهناك جانب من الحقيقة فى الجملة التى أطلقها السينمائى جسون
كاسيفيت على سبيل المزاح قائلاً : « ربما لم تكن هناك فى الأصل أمريكا ،
وربما لم يكن هناك سوى فرانك كابرا » . وعلى أية حال فإن لهذه
الدعاية الفضل فى أن تقصر لنا سبب عدم تطرق النقاد الأوروبيين ،
وبالأخص الفرنسيين منهم ، لفرانك كابرا والتفضل بمحاولة شرح
أفلامه أو تفسيرها . ويعود ذلك الى عدم توافق أعمال كابرا مع سينما

المؤلفين التي نشأت مع الموجة الجديدة الفرنسية وما زالت تتحكم حتى الآن في توجهات المجلات السينمائية الرفيعة المستوى التي ترى أن السينمائيين ذوي البصمة الخاصة والأسلوب الشخصي المتميز هم الوحيدون الجديرون بالاهتمام وبالدراصة النقدية لأعمالهم . غير أن الأسلوب في أفلام كائبرا ، إذا كان هناك أسلوب ، ليس ملك المؤلف بل ملك الجمهور المتفرج في القاعة الذي يجد في الفيلم التعبير الدقيق عن مسلكه وكلامه المتدثرين بالمثالية . وهنا تكمن بالذات مدى الأهمية الخاصة لرجل السينما فرانك كائبرا بالنسبة لنا . فهناك ما يتجاوز الحيل التقنية التي يستخدمها لإيهار أدياء الفن ، إذ أنه يتمادى في دس تقنية أخرى غير مرئية تبث في لا وعينا أساطير الأمة الأمريكية .

لقد أخرج فرانك كائبرا أهم أفلامه الشعبية في النصف الثاني من الثلاثينات : *حدث ذات ليلة* (١٩٣٤) ، *مستر دينز الشاذ* (١٩٣٦) ، *الأفق المفقود* (١٩٣٧) ، *لا يمكنك أن تأخذها معك* (١٩٣٨) ، *السيد سميث في واشنطن* (١٩٣٩) . وعلى اثر النجاح الكبير الذي حظى به *مستر دينز الشاذ* أصبح كائبرا أول مخرج يتمتع بامتياز وضع اسمه على الشاشة قبل عنوان الفيلم . وقد بلغت شعبيته مدى كبيرا في بداية الحرب العالمية الثانية حتى أن الجنرال مارشال كلفه بمهمة اخراج أفلام وثائقية عسكرية (تحولت الى المسلسل الشهير *لماذا نحارب؟*) بغية تأجيج الحماس القتالي لدى الجنود الأمريكيين . ويجدر بنا أن ننوه هنا بأن اقتصار الإرادة ، الفيلم الفاشستي الكبير للمخرجة الألمانية لينى ريفنستال ، بغية التمرس من خلاله .

وقد أجرى الصحفيون معه حديثا عند خروجه من سينما كان يشاهد فيها فيلم *روكي - ١* (وكان قد بلغ التاسعة والسبعين من عمره) فصاح قائلاً : « هذا هو الفيلم الذي كان بودى أن أصنع » . وهذا القول واضح تماما لمن يعرف أعمال كائبرا . وهناك مشهد في فيلم *السيد سميث في واشنطن* ذي الشهرة الشعبية الواسعة النطاق يبدو لي مهما للغاية ، كما أن تواجده في منتصف الفيلم له ما يبرره . ولنبدأ بمضمون القصة : يتم انتخاب جفرسون سميث (واسم جفرسون في حد ذاته ينبئ بأننا بصدد بطل) عضوا في مجلس الشيوخ بواشنطن . وهو نموذج مثالي لأبطال كائبرا . انه شاب نقي وبسيط بل وساذج . يحب الطبيعة وينظم معسكرات للكشافة . ولم يسبق له أن ترك مدينته الصغيرة المغمورة في الغرب . وقد أشرف على حملة انتخابه أحد كبار رجال الأعمال في ولايته واسمه تايلور (مما يذكر أيضا بـ *خطورة التيلورية*) . وهذا الأخير شخص واسع النفوذ وعديم الذمة ويسيطر

على مجلس الشيوخ وفي حاجة الى دمية يستندمها في واشنطن لكي يتفرغ لعمليات الاحتيال والنصب دون أن يتعرض لانتقاص امره . وهذا السيناريو مثالي حقا لاستخدام لقطة رد الفعل اللازمة لتحقيق « التشرب » على الطريقة الأمريكية تمهيدا للتحول المفاجيء . ويؤدي جيمي ستيفارت دور جفرسون سميث الذي استل به شهرته وحصل من اجله على اوسكار احسن ممثل لعام ١٩٢٩ . والواقع أن هذا الفيلم وجه وحيد نهائيا ليس فقط اخلاقيات جيمي ستيفارت « النقاء وايتار الغير والايمان الراسخ بقيم أمريكا الأساسية » كما جاء في قاموس السينما الصادر في باريس (لاروس) بل وايضا سلوكه على الشاشة .

ومما يسترعى الانتباه بشكل خاص في اداء جيمي ستيفارت ، ذلك المثل الفذ ، قدرته على ادعاء المروعة . فهو يتباطأ في تثبيت نظرتة بل ويتعلم بشكل ملحوظ ، وكأنه يحاول أن يواصل نظرة الآخر وحديثه وربط تصرفه برد فعل مندوبينا المتواجدين معه على الشاشة (ويذكرني ذلك بالآب جراندني في رواية الكاتب الفرنسي بالزك ، الذي كان يبدأ في التلعثم بمجرد الحديث عن الصفقات لكي يدفع محدثه الى تحملة الجملة ومجاراته) . وهذا ما جعل جيمي ستيفارت احد الممثلين الأكثر ديمقراطية ، أن لم يكن الأكثر ديماجوجية في السينما الأمريكية، وبالتالي أحد الذين يناسبون على خير وجه المبادئ الواقعية لمنهج استوديو المثل . وقد أتاح له دور جفرسون سميث ، كما صممه وأخرجه كابرا ، أتاح له الفرصة لكي يرمخ شخصيته تماما . وما كان يمكن أن يتمنى ممثل أمريكي شاب خيرا من أن يتالق على الشاشة في نظر المتفرجين في دور العرض . ولنا أن نتصور شخصا مجهولا تماما . وجاهلا وخجولا ، خرج للتو من عالم رعاة البقر في الغرب ، يتمثل كل ما يملكه من ثروة في ايمانه الوطني بأمريكا ، ينجح مع ذلك في تطهير مجلس الشيوخ وانتقاذ الأمة من تحكم رجال الأعمال الاتانيين والمجردين من أي خلق ، عبر العقبات وخيبات الأمل والامانات ، مدفوعا في ذلك الى الامام بمساعدة امرأة قوية العزيمة ، ومساندة افراد من الكشافة الأمريكيين المتحمسين ، وقوة جاذبية التقنية التي استخدمها كابرا .

ولنتدارس ذلك المشهد الذي يعنينا والواقع في منتصف الفيلم تقريبا . سميث في مكتبه مع سكرتيرته سوندرز (جين آرثر) . لقد أصبح السناتور الشاب أضحوكة واشنطن . فقد لاكم صحفيا استهزا به ونشر صورة له وهو يحاكي تغريد العصافير ، كما بدا خجولا كظف في مشهد مضحك ومخز في صالون السناتور بين الفخم ، أمام ايلين ، ابنته التي وقع في غرامها بكل جوارحه . ويستغرق هذا المشهد نسع دقائق

ونصف دقيقة ويتكون من ست وتسعين لقطة أغلبها لقطات مقرية حتى الصدر لسميث وسكرتيرته سوندرز ، وهى اللقطات المفضلة فى حالة الحوار . وفى الجزء الأول من المشهد يكون سميث جالسا خلف مكتبه على يسار الكادر ، أى فى الجانب الغربى ، وهو الأمر الذى يتعين التنبه به . وسيشغل هذا الجانب فى سياق المشهد ، وهو نفس الجانب الذى ظهر منه القطار الذى جاء به الى الشرق فى بداية الفيلم . وستكون الأفضلية لهذا الجانب بالنسبة له طوال القصة ، شأنه فى ذلك شأن البطل فى أفلام رعاة البقر . وتقف سوندرز على يمين الكادر وهى تشرح لسميث بلهجة ماكرو تهم عن التنازل ، سياق الحواجز والعقبات القانونية والإجراءات المعقدة ، التى يتطلبها تمرير مشروع قانون فى مجلس الشيوخ ، بعد أن أقامها السناتور الشاب بلا مواربة بعزمه على تقديم قانون خاص بمعسكر للشباب فى الخلاء دون أن يكون على دراية بالمصاعب التى سيواجهها هذا المشروع . وخطاب سوندرز الذى يستغرق وحده ثلاث دقائق ونصف دقيقة ويتضمن ثلاثين لقطة عبارة عن درس شعبى وسينمائى حقيقى حول الطقوس البرلمانية الأمريكية المرعية . وطوال ذلك الحديث تكون عينا سميث مثبتتين على وجهه السكرتيرة ، وهو يستمع إليها باهتمام شديد ، إذ يكتشف وهو مندهش الإجراءات المعقدة التى تعتمد عليها استراتيجية مجلس الشيوخ . أما نحن المتفرجين الجالسين على مقاعدنا كما لو كنا فى قاعة للدراسة ، فأننا نتلقى من خلال ربود فعل سميث درسا فى تاريخ أمريكا السياسى . فنحن نحاط علما بأن مجلس الشيوخ يضم ٩٦ عضوا (كان ذلك فى عام ١٩٣٩ ، عندما كانت الولايات المتحدة مكونة من ٤٨ ولاية ، لا ٥٠ ولاية كما هو الحال الآن) ، وبأن أى مشروع قانون يجب أن يمر بعدة مراحل قبل أن يكون صالحا لعرضه للتصويت فى المجلس . فهو يقدم أولا ، وفقا للأصول المرعية فى المجلس ، من جانب السناتور الذى أعده ، ثم يجرى اختيار لجنة من المجلس لدراسة تفاصيله لتقدير مدى صلاحيته واقتراح إدخال تعديلات عليه ثم يحال الى مجلس النواب الذى يشكل بدوره لجنة استماع لتقييم المشروع ليعود من جديد الى اللجنة الأولى التى قد تقرر تعديلات لجنة الاستماع أو ترفضها ، مما يؤدى الى مقابلات جديدة بين اللجنتين . وأخيرا « اذا ظل المشروع على قيد الحياة يصبح بالإمكان إحالته للمجلس للتصويت ، كما تقول سوندرز بلهجة مثبثة للهمم . وهى تستطرد قائلة بابتسامة ماكرو جدية بالسكرتيرة المتمرس : « وعندئذ تكون دورة اجتماعات المجلس قد انقضت لحلول فترة الاجازة » .

وهذا الخطاب الذى تعرضه علينا بالتفصيل بلهجة من تبددت

أوهامه وباستخفاف الوظيفة المحنكة والموقنة بأن المؤسسات السياسية لم تعد سوى مناورات روتينية وصيغ ميتة ، يصف بدقة واقع الحياة البرلمانية الأمريكية . وتلقن سوندرز هذا الدرس لسميث بلقطات مصوية من فوق لمحت ، كانه تلميذ جالس على قمطره . وتتلقى نحن أقوالها من خلال ردود فعل سميث ، إذ من المهم أن نحصل عليها عن طريق البطل وذلك لسببين رئيسيين : أولا لأن المعلومات التي تفيدنا بها العسكرية لها طابع فنى يتطلب قدرا من التركيز لكي نستوعبها ، مما قد يعرضها للضياع أو لعدم تمكن المتفرجين من متابعتها وفهمها ، وثانيا لأن مسلك سوندرز ولهجتها ينمان عن استخفافها بالاجراءات المعقدة والالتهائية المتبعة فى مجلس الشيوخ ، مما قد يؤدى الى عداء المتفرجين للنظام النيابى الأمريكى لولا ردود فعل سميث الإيجابية والمعبرة عن اهتمامه الشديد بالموضوع .

وطوال خطاب سوندرز الممتد عبر ثلاثين لقطة وباستثناء خمس نقاط حتى الصدر : ثلاث للسكربتيرة واثنين لسميث ، يتواجد بطلنا باستمرار فى المجال مع المتحدث كما لو كان لا يريد أن تغفل منه أى من كلماتها . ويظهر سميث امامنا فى مواجهتنا أو من الجانب أو الظهر ، على الحافة اليسرى للكادر وعيناه مرفوعتان نحو سوندرز ليستمع اليها وقد استهوته كلماتها وراح يومئ برأسه مبدئا تفهمه لما تقول ، كما يوجه لها أسئلة بخصوص المقاطع الصعبة فهو يستفسر منها : ما هى لجنة الاستماع هذه ؟ ويعبر عن تلهفه الى فهم سير الاجراءات فى المجلس بالتأمل فى مقعده ومقاطعتها بكلمات مثل : « ثم ماذا ؟ » و « اكمل » . وردد فعل سميث هذه موفقة للغاية إذ تحول خطاب سوندرز الى رواية مثيرة ، وفقا لتقاليد هوليوود الخالصة مع أنه فى الأصل خطاب مضجر . وقد اثار ذلك حيرة سوندرز التى كانت تتصور أنها ستفزع السناتور الشاب الى الففور من مشروع القانون والتخلى عنه . غير أن العكس هو الذى يحدث : فكلما كشفت له عن العقبات التى سيتعين التغلب عليها حتى يمكن التوصل الى اقرار المشروع زاد حماس سميث وأعلن فى ختام شروحا عن رغبته فى أن يملأ عليها مشروعه .

وهكذا يحدث تحول كامل فى الوضع . ويستخدم كائرا أسلوب التلاشى التدريجى للقطة التى تصل محلها اللقطة الجديدة . وقد يبدو لنا أن هذا الأسلوب التقنى يرمى هنا الى التخلص من اللحظات الضاوية التى تقضيها سوندرز للذهاب لاحضار الورق لتسجيل

ما سيمليه عليها ، خاصة وان كابرا معروف بكرمه الشديد للفراغ السينمائي او باخطارنا فقط بأننا ننقل الى مرحلة أخرى من المشهد . والواقع أن التمتع في ذلك يظهر لنا أن هذا الأسلوب يفيدنا بأكثر من ذلك . وهنا تترك سوندرز موقعها أمام مكتب رئيسها وتتجه نحو يمين الكادر لاهضار ما يلزمها من معدات الكتابة . وتصحبها الكاميرا في هذا التحرك بحيث يصبح سميث في الوقت نفسه خارج المجال من جهة الكادر اليسرى وهكذا تصبح سوندرز وحدها في المجال حيث نراها من الظهر . وهنا تتلاشى صورتها تدريجيا لتحل محلها صورة سميث في مقدمة اللقطة وهو يذرع المكان جيئة وذهابا وقد بدت خصلة من شعره على جبهته والقليلون في يده وراح يملأ مشروع القانون ، بينما جلست سوندرز على كرسيها في المستوى الثاني من اللقطة وقد وضعت مفكرتها على ركبتيها وأمسكت بالقلم بيدها . وهكذا أسفر المزج التدريجي للمصورتين عن رفع شأن سميث الذي أصبح منتصب القامة ، واجلس السكرتيرة في مكانها .

وكما دفعت ردود فعل سميث ازاء خطاب سوندرز ، المتفرجين في قاعة العرض الى متابعة المراحل التي يمر بها مشروع القانون أمام مجلس الشيوخ الواحدة تلو الأخرى باهتمام ، فإن ردود فعل السكرتيرة ازاء خطاب سميث ستجعل نفس هؤلاء المتفرجين يشاركون البطل في ايمانه الوطني . وتتمثل أساسا استراتيجية سميث ، وكابرا من وراءه ، في ابهار سوندرز . فلو نجح سميث في دفع سوندرز الى رفع وجهها نحوه وتطلعها اليه بما ينم عن الاهتمام ، بل والاعجاب أن أمكن ، لحقق النجاح في هذه الجولة ولما كان هناك متفرج قادر على مقاومة كاريزما البطل ومعارضة أيديولوجيته . والسبب في ذلك واضح . فهذه المرأة الشابة المضطرة الى اتخاذ وضع المشاهد - لأنها جالسة صامتا ، تتطلع اليه وتستمع - بل وأصوا مشاهد . فقد كانت مناهضة لأفكاره في البداية لأنها فقدت الايمان بقدره أمريكا على النهوض من كبوتها ، كما أنها تحتقر مجلس الشيوخ بعد أن اكتشفت احتيال رئيسها السناتور بين ، وهو من أشد الرجال نفوذا في السياسة الأمريكية والمتفاني في خدمة تاييلور ، وترى أن سميث ساذج وغير مسئول يتلاعب به بين . ولكن هناك ما هو أهم من ذلك . فهي تجهل ما نعرفه نحن المتفرجين بدون استثناء ، وهو أن جفرسون سميث هو جيمس ستيفارت نفسه .

ولا يضيع بطلنا وقته في نقاش عمل . وهو يستغل وضع سوندرز وهي جالسة وقد أعيدت الى مكانها ، وكسبه للجولة الأولى لكي يبرز

فوراً مغزى ودوح المشروع الذى يفكر فيه . وتلك الاستراتيجية التى
 يتبعها سميث تثير الدهشة ، إذ أنه بدأ حتى هذه اللحظة مجرد سياسى ،
 سذاجته مضحكة وبلا أية خبرة فى عالم السياسة . غير أن هذه
 الاستراتيجية تمير على خير وجه عن المعالجة الدعائية عند كايبرا الذى
 يستخدم شخصياته ليبلغنا خطابه هو . ويتجه سميث نحو يسار
 الكادر ، أى نحو الغرب الذى جاء منه وسيبقى فيه حتى نهاية المشهد
 لكى يجذبنا نحوه . وهو يصوب عينيه نحو سوندرز قائلاً لها : « يجب
 أن تكون لمشروعى الخاص بمعسكر الشباب روح » ، ثم يلتفت نحو
 نافذة مكتبه ، أقصى يسار الكادر ويشير بيده الى قبة الكابيتول الذى
 بدأ متألهاً فى الأفق ويستطرد قائلاً : « تلك هى الصورة التى يجب أن
 تتطبع دائماً فى فؤاد كل فرد من أبناء هذا البلد » . وينطلق سميث
 آنذاك فى محاولة لكسب سوندرز لوجهة نظره . وهنا تظهر لقطة كبيرة
 لرأس سوندرز . وسميث يجيد التصرف ، فهو يتكلم عن حرية التعبير
 التى يجب الدفاع عنها دائماً للمحافظ على المثل العليا للأمة ، ويحدثها
 عن شبابيه فى غابات الغرب وعن ضرورة تمسك الشباب الأمريكى بنقاء
 الطبيعة . وتتخلل هذه الأقوال المختصرة فى بعض الجمل المنقاه
 بعناية ربود فعل لسوندرز ، عملاً بمقتضيات الحرفة . وتقدم لنا ربود
 الفعل هذه فى لقطات نصف جامعة تضم أيضاً سميث وتشعرنا بأنها
 بدأت تتخلى شيئاً فشيئاً عن غطرستها . لقد تأثرت بما يقول وراحت
 ترفع عينيهما لتخفضهما فى الحال . غير أن سميث وكايبرا هما اللذان
 يحسان ذلك معنا فى آن واحد ، وبعبارة أوضح فإنهما يشعران ،
 حسب سلوك الشابة ، أنها أضحت مهيأة للقطة الكبيرة وغدت مستعدة
 للتخلى عن وضعها كموظفة فاقدة الايمان وصلفة من أهل الشرق ،
 ولتسليم رأسها للقطة رد الفعل الحاسمة . وعندئذ يصبح سميث
 مسيطراً تماماً على الموقف . فهو نصف جالس على حافة مكتبه فى وضع
 مريح تماماً ، فى مواجهة جمهور المتفرجين فى قاعة العرض ونظره
 متجه من أعلى الى سوندرز التى انتقلت مؤقناً خارج المجال (تمهيداً
 لعودتها بقوة بعد لحظة لتشغل مجالها) . ويستعيد سميث ذكريات
 فضائل الحياة الريفية التى مجدها جفرسون العظيم ، ثالث رؤساء
 الولايات المتحدة ، وسمى بطلنا ، ويتغنى بحياة البرية . وهو يذكر
 التأثير الذى مارسه والده عليه لكى يؤكد انتسابه الى ذلك الرئيس
 الشهير ويذكر فى الوقت نفسه محدثه والمتفرجين من خلال كلماته
 بشبابهم ومثلهم العليا ، فيردد ما كان يقوله له والده « عليك أن تتأثر
 بروائع الطبيعة وبجمال الأشجار والصخور والنجوم ... » وهل لاحظت
 يا ابنى أن النهار يعقب الليل ، كما لو كان يخرج من نفق ؟ » وعندئذ
 تمثل اللقطة الكبيرة لسوندرز المجال بأسره ، وبالمضبط فى اللحظة التى

ينطق فيها سميث بالمقطع الأخير من الجملة ، حتى أننا نسمع تلك الكلمات من خارج المجال بنفس الاهتمام والخشوع ، شأننا في ذلك شأن سوندرز (على الأقل بالنسبة للمتفرج في ذلك العهد) • وهو ينطق تلك الجملة برقة شديدة ، وبما يشبه الهمس ، بينما تصحبها في خلفية المشهد موسيقى مناسبة ، وذلك أثناء المزج التدريجي للصورتين المذكورتين آنفا ، مما ساهم في دفع الصورة المكبرة نحونا •

ويتعين أن نفكر في تلك اللقطة الكبيرة لسوندرز لأنها هي التي تحدد مسار الفيلم • وأود أن أقول بلا مبالغة أنها حجر الأساس الذي يرتكز عليه فيلم السيد سميث في واشنطن • انها اللقطة الثامنة والأربعون في هذا المشهد المتضمن ستا وتسعين لقطة • فهي تحتل إذن مركز المشهد بالضبط ، كما أنها أكبر والمع لقطة قدمها لنا كايبرا لوجه جين آرثر (وهي تبدو لنا بعد نصف قرن من انتاج الفيلم مضيئة الى حد إثارة ابتسامة طلبية معاهد السينما • ويثبت ذلك أن كايبرا الذي برع في توقيت لقطات رد الفعل الشعبية لم يصمد دائما أمام مرور الزمن) • ولا يتجه وجه سوندرز هنا نحو سميث ، بل نحو الناقذة على يسار الكادر • وهو متجه من فوق كتف سميث نحو قبة الكابيتول التي لا تزال خارج المجال • ونظرتها تلمع من فرط التأثر وتتساب من حافة عينها اليسرى دمعة حارة • ويحظى وجه سوندرز بنفس الاضاءة التي استخدمت قبل ذلك بوضع لقطات في عزل صورة القبة ، مما يوضح لنا أن الشابة تبنت حرفيا ما قاله سميث بخصوص روح مشروعه •

لقد قامت تلك اللقطة الكبيرة بدور مهم في جذب المتفرج حتى أن كايبرا استخدمها مرة أخرى لتكثيف أداء سوندرز في نهاية الفيلم ، بترتيب المونتاج بشكل آخر وتعديل الجملة المصاحبة لها • ونرى سميث من جديد في نفس وضعه السابق ، مواصلا خطابه : « وكما قال لى أبى ، عليك أن تحاولي دائما النظر الى الحياة من حولك كما لو كنت تخرجين من نفق » • وعندئذ يظهر وجه سوندرز من جديد دون مصاحبة الكلمات هذه المرة وهي تنظر الى نفس النقطة في الأفق وتبتسم في آخر اللقطة وتخفيض رأسها علامة على الموافقة • وهذه اللقطة الكبيرة المتكررة لسوندرز تؤكد تأثير الكلمات التي كانت مبررا لوجودها (أى وجود اللقطة) : الوجه الذى يستمع للكلمات أولا ، ثم انعكاس تلك الكلمات على الوجه • ويسجل ذلك النجاح الكبير الذى حققه جفرسون سميث • لقد تبلور في شخصه الانتصار النهائي على تنظيم تايلور الأخطبوطي ، كما أصبح ارتباط المتفرجين بالشاشة مضمونا من خلاله • لقد اهتمت بالمعنى الحرفي للكلمة وتغير وضعها وستضع نفسها من

الآن فصاعداً في خدمة البطل بوصفها مخلوقاً طيباً ومخلصاً يحتل مركزه الأدنى حسب المعايير اليهودية . وستقلص بالتالي لقطاتها الكبيرة كما ستصبح طبيعية ومتناسبة مع وضعها الجديد وستنتشر في كل مشاهد الفيلم حتى آخرها ، لكي تظل سنداً للمتفرجين وتحافظ على توجه نظراتهم طوال الرواية . وستتواجد باستمرار لكي توفر لنا ردود الفعل إزاء بطلنا أثناء لقائه الخطاب الذي يعرض فيه مشروعه على مجلس الشيوخ . فهي تشجعه بإيماءاتها وتثابته معه عندما يتعثر في نص خطابه ويتلعثم ، وتبتسم مع أعضاء المجلس والجمهور إزاء تخطيطه . وستظل في مركز ردود الفعل الإيجابية نحو سميت بل ستكون مصدرها في العديد من الحالات ، طوال ذلك الخطاب المصهوب في جلسة المجلس . وستقدم للبطل كل مساعدة تلزمه ليتغلب على معارضة أعضاء المجلس . بيد أنها ستتواجد بالأخص بجوار سميت عندما سيقرر التخلي عن النضال والعودة إلى مدينته الصغيرة في الغرب بعد أن تلحق به الهزيمة وتنهيار سمعته من جراء الضربات التي تلقاها من جانب عصابة تايلور . وعندئذ ستلقى عليه الخطاب الكلاسيكي شأنها في ذلك شأن أدريان مع روكي ، وجارليك مع كروناور . وستعمل سوندرز على إنهاء سميت من كبوته بالتواطؤ مع الجمهور من أجل تحقيق التحول الحاسم الذي لا غنى عنه في الفيلم الشعبي اليهودي . وستحیی من جديد شعلته وتعيده إلى حلبة التحدي وستساند ردود فعله في المعركة وفي انتصاره النهائي وسط تصفيق أعضاء مجلس الشيوخ والأمة جمعاء .

وكان يتعين أن يأسر سميت سكرتيرته ويدفعها إلى أهدائه لقطه رد الفعل الكبيرة التي لا غنى له عنها من أجل نشاطاته في المستقبل . كما أن تواجد سوندرز كان ضرورياً لسميت لكي يضمن مساندة أعضاء مجلس الشيوخ والناس عموماً . وتلغى استراتيجية كابرأ بكسب الجماهير تدريجياً وتلك هي الطريقة التي يتبعها للحصول على تأييد الأغلبية الصامتة المتواجدة في قاعات العرض . ويجب أن نلاحظ أن أفلام كابرأ قدمت منذ عام ١٩٢٤ وحتى نهاية العقد الحلول لمشاكل الساعة ، وهي حلول تبتغي الترسب في اللاوعي الشعبي الأمريكي . والواقع أن تلك المشاكل كانت جوهرية في ظل « العهد الجديد » الذي دعا إليه روزفلت لتجاوز إحدى أخطر الأزمات التي واجهها تاريخ الولايات المتحدة . وكان هدف هذه السياسة الجديدة حل النزاع الذي بدأ مستعصياً في رأي العديد من الناس ، من جهة بين العمال الذين حل بهم الفقر ووجدوا قواهم في نقابات واسعة النفوذ وذات توجهات اشتراكية ، تحظى بمساندة حماسية من جانب آلاف من المثقفين

اليساريين ، ومن جهة أخرى الاختكارات الأمريكية التي ما كان بوسع الحكومة أن تتخلى عنها دون أن تقضى على وجودها هي • وكانت الأوضاع تنذر بالانفجار نظرا لكونها مهياة تماما لقيام ثورة طبقية ، كما لاحظ ذلك العديد من المراقبين •

أما ما راح يدعو اليه كايبرا ، كما هو واضح في فيلم السيد سميت في واشتطن فهو بسيط وشعبي ، وبالتالي شعبي للغاية : انها الحكمة الفريدة « أحب جارك » التي تحتل مركز الصدارة بالنسبة للفردية المثالية الأمريكية • فالبطل المنبثق من وسط جموع الشعب مدرج دائما في بنية الفيلم عند كايبرا بين المؤسسات وطبقات الشعب الدنيا ، وهو المغلوب على أمره والطيب القلب الذي يلحق الهزيمة بالأشرار بفضل إيمانه الراسخ وتضحياته ويصلح السلطة التي جانبها الصواب مؤقتا ويميد الحرية والأمل للشعب • ويمكن تلخيص كل سينما كايبرا بنهاية فيلم *مقروبوليس* لثيا فون هاربو وفريتز لانج : البطل الشعبي الشهم والكريم الذي يوفق بين عقل السلطة وسواعد العاملين •

ولا يمكن أن يعثر المرء على سينما أشد مناهضة أيديولوجيا للفركر الثوري وأشد تعارضا مع صيغة ايزنشتاين ، من سينما كايبرا • غير أن أي محلل لبعض مشاهد من أفلام كايبرا بدءا من عام ١٩٣٤ سيلاحظ بكل يسر تأثير ايزنشتاين ، وستكشف له روح الدعاية الرأسمالية لدى هذا المخرج الأمريكي بوصفه نقبض الاستراتيجية الاشتراكية للمخرج الروسي الكبير •

وفي رأيي أن فيلم *مستور ديسن الشاذ* الذي اعتبره ، على غرار جراهام جرين وكذلك الأكاديمية الهوليودية للسينما ، أحسن فيلم أخرجه كايبرا ، هو في الواقع أوضح نقبض أيديولوجي وتقني لايزنشتاين • واقتراح التعرض كالمعتاد لتفاصيل مشهد من فيلم *مستور ديسن الشاذ* يعبر عن الطابع العام للفيلم ويقدم نموذجا لأسلوب كايبرا في المونتاج •

ولنذكر أولا الخطوط العمة لقصة الفيلم • فلننقل إلى ديسن (جاري كوير) شاب نقي وساذج يعيش في قرية صغيرة في غرب الولايات المتحدة اسمها ماندريك فولز ، ويقضي حياته كالبوهيميين • وهو يرث مبلغ عشرين مليون دولار على اثر وفاة عم عجوز فينتنل إلى نيويورك ليقيم في قصر صغير للفقيد جدير بالأمر • وبعد عدة أسابيع يقضيها بلا عمل في الأوساط الثرية والمتنفذة في المدينة ، يقع في حب صحفية شابة (جين آرثر) التي تستغل سذاجته في أول الأمر لصالح

الصحيفة التى تعمل بها ، ثم تتخذ رويدا رويدا موقفا ايجابيا ازاء تعلقه بها . ويقرر ديدز توزيع كل ثروته على المزارعين المعوزين العاطلين عن العمل . وعليه يوجه اليه الاتهام بالجنون ويساق امام المحكمة حيث يظل صامتا لمدة طويلة كان مصيره لا يهيمه ، ثم يتكلم فى نهاية المطاف لينفى عن نفسه التهمة . وهو ينتصر فى النهاية حيث يحمله الجمهور على الاكتاف . . . وتقبله الشابة التى يحبها .

ويشعرنا الجزء الأخير من الفيلم المخصص لمحاكمة ديدز بمدى تأثير ايزنشتاين اذ يستخدم كائرا كل إمكاناته لدفع المتفرج الى التطلع الى دفاع البطل عن نفسه . وهكذا تنهض الصحيفة الشابة ، وهى أقرب شخصية لديدز وخير متحمثة بلساننا نحن المتفرجين ، لتحاول جاهدة اقناع البطل بان يتكلم ويثبت براءته فى خطاب مؤثر . وتلى ذلك تسع عشرة لقطة لأفراد وجماهير يتأثرون بكلمات الشابة ويساندون جهودها لحث المتهم على التخلي عن صمته . وقد توالى تلك اللقطات فى مونتاج يخضع لايقاع متميز ومتساعد ، يضارع (من وجهة النظر هذه) مشاهد معينة فى فيلم البارجة بوتسكين ، حيث تلاحق اللقطات البطل وتتعبه حتى يقف على قدميه ، وكأنه الأسد على درج أودسا . فهذه اللقطات تتتابع بدءا بالأفراد القريبين من ديدز لتزحف مثل الموجة حتى تصل الى جمهور الفقراء فى قاعة المحكمة وتتمكس فى نهاية الأمر على البطل . ولنفحص ذلك عن قرب . فهذه اللقطات (بعضها حتى الصدر وبعضها الآخر كبيرة ، وهى تخص ديدز وأربعة أفراد من الجمهور ، ولقطات جامعة للجمهور) موزعة وفقا للمتاعب والسلوك التاليين :

مدير الصحيفة ، رئيس البتلة (ينهض ويتكلم)

القاضى (يأمر بالقرام بالصمت)

مدير الصحيفة (يواصل الكلام)

ديدز (جالس)

حارس ديدز (ينهض ويتكلم)

القاضى (يأمر بالالتزام بالصمت)

حارس ديدز (يواصل الكلام)

مزارع فى القاعة (ينهض ويتكلم)

مزارع ثان (يدفع الى الوقوف ويتكلم)

مزارع ثالث (يدفع الى الوقوف ويتكلم)

مزارع رابع (ينهض ويتكلم)

ديدز (جالس)

الجمهور (يقوم على دفعات ويتظاهر)
ديبز (جالس)
القاضي (يحاول عبثا فرض السكوت)
الجمهور (يقوم ويتظاهر بمزيد من الصخب)
ديبز (جالس)
الجمهور (هائج)
ديبز (ينهض ويتكلم) .

وأود أن أشير الى ثلاث سمات تتعلق بمضمون هذه اللقطات ومونتاجها فهي تستغرق وقتا اقصر فاقصر مع تقابها وتحمل اليأس تعليقات اكثر فاكثرا ايجازا كما ان المتحدثين القريبين من ديبز هم الذين يتكلمون في البداية . وهم الوحيدون . فيما عدا القاضي المتمتع بوضع خاص ، الذين يضاعفون تدخلهم (لقطتان لمدير الصحيفة ولقطتان للحارس ، اما البطلة التي اطلقت العنان للمشهد فقد ظهرت في ثلاث عشرة من تلك اللقطات) ، ومن جهة اخرى فان المتحدثين البعيدين عن موقع ديبز هم آخر من يتدخلون ، اى جمهور المزارعين ، وهم يعادون تدخلهم شأنهم شأن الأشخاص القريبين منه . وأخيرا . تتخلل ردود فعل كل من الطرفين اربع لقطات لأفراد مختلفين من بين جمهور المزارعين في قاعة المحكمة يوجه كل منهم بلهجة الخاصة نفس النداء الحار : « تكلم يا مستر ديبز » . وتكون مدة تلك اللقطات اقصر فاقصر كما يتزايد حجمها حتى ان الأخيرة من بينها لقطة كبيرة لوجه أحدهم تعادل في حجمها اللقطة الكبيرة لديبز التالية لها وهو جالس . وسلسلة اللقطات الأربع مركبة بعناية : فاللقطتان الثانية والثالثة اللتان يظهر في كل واحدة منهما مزارع واقف محاطتان باللقطتين الاولى والرابعة حيث ينهض في كل منهما مزارع ، حتى ان حركة المزارع الاول من أسفل الى أعلى تواصل حركة الحارس الذى سبقه . بينما نفس هذه الحركة من جانب المزارع الأخير في لقطة كبيرة تؤكد التباين الشديد مع لقطة ديبز الجالس ، خاصة مع نهوض الجمهور .

ما معنى ذلك ؟ انه يعنى ان كل شيء قد تم ترتيبه بحيث يعبر الشعب كرجل واحد عن حاجته التى لا تقاوم الى البطل الفرد . بل ان هذه اللقطات التسع عشرة الخاصة بقاعة المحكمة والتي تدفع ديبز في آخر المطاف للنهوض والتحدث قد تم تحديد موقع كل منها بالنسبة للقطات الأخرى من أجل هدف واحد ، الا وهو خلق الرغبة لدى مشاهدى الفيلم فى ان يحقق البطل ما يطالبه به الجمهور (ولنلاحظ ان هذا الفيلم تم اخراجه بعد سنتين من ظهور فيلم انقصار الإرادة الذى اشرف عليه

جويلز وقال آنذاك : « علينا أن نصنع أفلام بولتمكين الخاصة بنا » .
ومن الواضح أن خبرة كابرا السينمائية مالت من فيلم إلى آخر إلى
ربط المتفرج بالشاشة على نحو أفضل فأفضل . ويتضح من جهة
أخرى أن استخدام الجماهير ، بدءا بفيلم حدث ذات ليلة (١٩٣٤)
يؤدي دورا وظيفيا متزايدا الأهمية في مونتاج كابرا ، وكأنه أدرك أن
هناك صلات عجيبة تعقد بين جماهير الشاشة وجمهور دار العرض .
ويبدو لي أن هناك علاقة منتظمة بين المشاهد النموذجية لأشهر أفلام
المرحلة البطولية عند ايزنشتاين (الاضراب ، الخط العام ، حيث ترتفع
هامة عامل في لقطة كبيرة ، تليها لقطة لقبضة يد متقلصة ، وسواعد
تمتد وجمهور يصيح) وبين نموذج المشاهد التي حللتها منذ قليل في
مسقودينز الشاذ ، حتى أن الأمر لا يمكن أن يكون محض صدفة . لقد
استخدم كابرا ايزنشتاين ولكن لكي يقلب نموجه مثل القفاز ويضعه
في خدمة الرأسمالية .

وهذا الزعم جاد فعلا . ويتطلب منا توضيحه العودة إلى الوراء
لتكون لدينا فكرة دقيقة إلى حد ما عن مدى تأثير الباراجة بولتمكين على
السينما في هوليوود . فقد ظهر هذا الفيلم لأول مرة في الولايات المتحدة
في سبتمبر ١٩٢٦ . وكان له وقع القنبلة . وقد علقت على ذلك جرائد
ومجلات تلك الفترة : النيويورك تايمز ، ونيو ريپابليك ، والنيشن ،
والسبكتيتور بالعبارات التالية : « شعوزة سوفيتية » ، « عمل مسموم
ومدمر » ، « الروس استولوا على السينما » ، « لقد أحرزوا تقدما
تقنيا هائلا » ، « لا حدود لما يمكن أن يصنعوا » ، « بولتمكين عمل له
قوة خارقة » ، والسينما عندها تبدو باهتة وماسخة ، مصابة بالهزال
ومتخلفة ، أما ديفيد أو سلزنيك . كبير منتجي مشرو - جولدوين -
ماير ، أشهر استوديو في العالم ، فقد عبر عن رأيه على الوجه التالي :
« فيلم الباراجة بولتمكين يعمل وفقا لتقنية جديدة تماما لانزال نهج
سرها » . وقد وجه على اثر ذلك خطابا دوريا إلى استوديوهات لوس
انجلس دعا فيه المنتجين والمخرجين والفنيين والممثلين إلى اجتياح دور
العرض التي تقدم الفيلم و « الجلوس عند قاعدة هذا الصرح السوفيتي
لاكتشاف سر نظام عمله » .

ويتعين أن نذكر بهذه المناسبة أنه يجب أن تعتبر السينما سلاحا
ماضيا في الكفاح من أجل كسب الجمهور . وعلان الفيلسوف بول
فيريليو بكل صراحة في مؤلفه منطق الإمبراك الذي اشرنا إليه من قبل
أن السينما التي تستخدم الكاميرا لا يمكن إلا أن تكون على علاقة

بالبنديقية • وهو يسترجع ما كتبه من قبل كريستيان زيمر بخصوص العلاقة القائمة بين الأداتين : فكل منهما تصوب نحو الهدف كما أنهما تستخدمان تعبيرات واحدة مثل تحديد الكادر والتسديد والتصوير (to shoot) وعلى أية حال كانت هناك دائما حرب باردة بين الولايات المتحدة والاتحاد السوفيتي في مجال ادخال تحسينات على سلاح السينما ومواصلة التسلح في اخراج الأفلام • والواقع أن البارجة **بوتمكن** كانت بمثابة هجوم من جانب السوفييت لتجاوز المنتجات الاستهلاكية الهوليودية •• وكان ايزنشتاين قد درس على طاولة المونتاج فيلم **التعصب** للمخرج الأمريكي ديفيد جريفيث قبل أن يعكف على اخراج فيلمه هذا الشهير • وقد كتب يقول بهذا الصدد في مؤلفه **تحيز الطبيعة** انه سعى الى اكتشاف « كيفية التغلب على هؤلاء العمالقة الأمريكيين الكبار ، في مرحلة الخطوات الأولى المتهية للسينما عندنا » • ويجدر بنا أن نشير هنا الى أن « بوبينات » فيلم **التعصب** كانت بالفعل من غنائم الحرب اذ تركها بعض الأمريكيين في بتروجراد (سان بترسبورج حاليا) وهم يتعجلون مغادرة روسيا على اثر اندلاع ثورة اكتوبر • وقد تدرب ايزنشتاين على هذا الفيلم ففكك اجزائه لكي يستوعب أولا الأسلوب المتبع في الربط بينها ، ثم أعاد تركيبه بطريقة مختلفة • ولو أننا تمسكنا بأطروحة فيريليو حول سلاح السينما لبدأنا أن ايزنشتاين تصرف آنذاك على غرار ما أقدم عليه الفيكونج ايضا الذين كانوا يفككون الأسلحة الأمريكية التي كانت تقع في أيديهم ليعيدوا تركيبها •

وخلاصة القول أن فيلم **البارجة بوتمكن** كان بمثابة هجوم مضاد، بل وانقلاب ثوري • فقد استوعب ايزنشتاين ما توصل اليه جريفيث ولكنه استبدل الفرد - البطل بالجماهير البطلة ، وأحل محل الفرد الذي يلوح قبضته وينقض على غريمه لكي يسترد غنيمته أو المرأة التي يعيشها ، آلاف القبضات التي ترتفع لتنقض على المجتمع القديم الفاسد • وبصرف النظر عن الجانب الايديولوجي ، كان ما أقدم عليه أهم وأعمق في منظور السينما • فلم يعد الأمر يقتصر على صور يجمع بينها التواصل ، وتعكس العالم المحيط ، بل تحول الى صور جارية مجسمة واقرب الى الايقونات والقدسات ، تتفجر بقوة تأثيرها شبه السحري بمجرد عرضها على الشاشة • كما أن المونتاج الجبلي التكويني زاد من قوتها بتفقيها المنعكس على نفوس المتفرجين ، اذ كانت مهمة هذه الصور اعداد الأرض لنثر بذور الاشتراكية •

كان وقع **البارجة بوتمكن** شديدا خاصة وأن التوجس من شبح

الشيوعية كان شائعا وسط الأمة ، مما كان يسمى فى العشرينات « البيع الأحمر » . وقد عكفوا على دراسة الفيلم لاماطة اللثام عن أسراره ، ثم جاؤوا بفرانك كابرأ الايطالى الأصل و « الصنايعى » الذى اقتبس ايزنشتاين وأرسى دعائمه فى كاليفورنيا . ولنا ان نتساءل بهذه المناسبة : الى أى حد حاول كابرأ استيعاب تقنيات زميله الشهير ؟ لقد عالج علاقاته مع ايزنشتاين بتحفظ ولم يقل عنه الا القليل فى سيرته الذاتية الاسم اعلى العُنوان . ونقد حاولت شخصيا التوسع فى معلوماتى عن تلك العلاقة خلال لقاء لى مع فرانك كابرأ فى عام ١٩٨٩ فى خلوته بلاكينتا ، على مقربة من بالم سبرنجز بكاليفورنيا . غير أنه لم يستغض فى حديثه واكتفى بتعليقات غامضة وساخرة عن ايزنشتاين وعن الاتجاهات الشكلية فى روسيا خلال العشرينات ، على نحو ما كتب من قبل بهذا الخصوص . وقد حدثنى بحماس و إعجاب عن سلفستر ستالونى وأفلام روكى الثلاثة التى كان قد شاهدها ، ولكن دون أن يكون فى تعليقاته شيء يلفت الانتظار . ويتعين أن نقول ان كابرأ ليس من الشخصيات التأملية أو من المنظرين ، على نقيض ايزنشتاين . وقد قال هو نفسه فى سيرته الذاتية : « تصبح السينما عندى سيئة بمجرد أن أقدح ذهنى وأفكر » . وعلى أية حال ، وكما يقول الناقد الفرنسى اندريه بازان فإن أقوال أى فنان لا تزن كثيرا بالمقارنة مع أعماله .

وعندما يتدارس المرء أفلام كابرأ يدرك أنه ، بوصفه مواطنا أمريكيا طيبا وفخورا بترائه ، قد اكتفى بكل بساطة باستعادة ما التقطه ايزنشتاين من جريفيث . وهكذا استردت السينما الأمريكية عن طريق كابرأ ما سرقه الروس عن طريق ايزنشتاين . لقد اقتبس الأخير من جريفيث واتجه به فى المسار الاشتراكى ، واقتبس كابرأ من ايزنشتاين ليستود جريفيث « ويرأسمله » ، مستفيدا فى الوقت نفسه بقوة المونتاج الروسى ، ولكن لكى يستخدم الكافة ، أغنياء وفقراء ، فى لقطات جامعة لأضواء النجومية على البطل الفرد الذى يستأثر عادة بأغلب اللقطات الكبيرة .

أما سيرجى ماكسيموفيتش ايزنشتاين ، الماركسى الثورى فلا يؤمن بإمكانية المهادنة بين أرباب السلطة والمحرومين منها . والمعرفة فى نظره محيطة بين المسيطرين والمقهورين ، وبين المهيمنين والمسيبئين بقمة السلطة والمنزوين فى خضم المجتمع ، فلا مجال هنا إذن للحللال التبريجى للقطعة محل لقطه أخرى أو للانسحاب من المجال الى المجال المقابل ومن الشاهد والمُشاهد . وسينما ايزنشتاين غالية من لقطات

رد الفعل • واللقطات عنده مستقلة ذاتيا وغير قابلة للاختزال ، وذلك بالأخص لكى تتلاطم وتنتج « الصدمة القاتلة الناجمة عن التناقضات » . وهذا الصدام مميت فعلا لأن المعسكرين الغريمين (اللقطات أيضا) تفصل بينهما مسافات شاسعة مما يزدودهما باندفاع عارمة ويعجل سرعتهما عندما ينقض كل منهما على الآخر ولا بد من ذلك لكى ينبثق من ساحة المعركة التى يسقط فيها الخصوم ذلك « الإنسان الجديد » الذى سيكتب بنفسه تاريخه القادم • وهكذا يمكننا أن نتفهم بقدر اكبر الصدمة التى أحدثها فيلم الإارجة بوتمكنين فى عالم السينما الأمريكية وأن ندرك مدى الحاجة الماسة آنذاك لتعظيم شأن الخصائص المميزة لهوليوود •

لقد نقلنا المخرج الأمريكى الرأسمالى ونصير التطورية الى عالم آخر ، عالم تتوفر لدى كافة عناصره ذرات متماسكة وحروف وصل ، ويتطور فيه كل شئ وينتقل من الدافع الى النتيجة خطوة خطوة ورويدا رويدا ، ولا تحظى فيه الصراعات الطبقيّة بالاعتراف بها الا ليتم التغلب عليها بعضا سحرية وبمعجزة المجال القريب للغاية من المجال المقابل الرد فعلى ، حتى ان أحدا لا يظن الى ذلك الانفصام • وفى هذا العالم يتعين بالضرورة أن تتجاور لقطات القوى المتنازعة لأن مآلها فى نهاية المطاف هو الالتقاء معا فى وحدة واحدة لكون الخصام سطحيا وناجما عن حدث عارض أجبه للأسف بسبب قهري أو أشخاص فاسدون ولن يحتاج الأمر الا الى مجيء البطل المنزل لكى يسود من جديد السلام والصفاء •

وعلى نقيض ذلك تتصدى اللقطات الفردية لبعضها عند ايزنشتاين « بعواطفها المشبوبة » ويتوجهها « خارج نطاق الفرد » ، كما شرح ذلك جيدا آمنجا • فاللقطة « الخارجة عن نطاق الفرد » تتعلق بالجماهير الثائرة والمندفعة نحو التحول الى دولة الاشتراكية • فكل شئ على وجه الاطلاق يتحرك « خارج نطاق الفرد » لأن لقطات الأفراد هنا تمهد لبناء لقطة المستقبل العظيم •

ولكن اللحظات الحاسمة فى أفلام كابرا تسجل حقا « تصاعد » المشاهد من اللقطات الكبيرة للأفراد الى اللقطات الجامعة للجمهور على غرار ما تم تحليله فى الفقرة السابقة • وهذا الصعود التدرجى للجموع يعود بالذات عند كابرا الى ايزنشتاين ، وهذه الجموع تحيى من جديد حركة الديمقراطية الأمريكية للامام التى تمثلها أفلام هوليوود على خير وجه • غير أن تلك اللقطات الجماعية تنحصر لتصب لا محالة فى البطل الفرد لكى يصبح نجما يضطلع بدور عظيم •

ومما يدعو للسخرية حقاً أن الروس سارعوا باسترداد كايبرا تمشياً مع مقتضيات الحرب الباردة . فبينما كان ايزنشتاين مستغرقاً بكل جوارحه فى أعداد فيلمه الشاعرى هوج بوسجين (١٩٣٦) الذى لم يسمح له النظام السوفييتى باستكمالها ، كانت أفلام كايبرا تدرس فى معهد السينما بموسكو ، كما قال كايبرا ذاته فى سيرته الذاتية . وفى عام ١٩٣٤ ، بعد عودة ايزنشتاين الى بلده ، ظهر على الشاشات السوفييتية فيلم تشاباييف للاخوة فاسيليف ، وهو فيلم عن الحرب الأهلية التى اندلعت بعد ثورة أكتوبر فكان ايذاناً بالقضاء على الحركة الخلاقة التى تزعمها الطليعيين . ومما له مغزاه أن تشاباييف كان أول فيلم تتفضل جريدة البرافدا بتغطيته ، كما أنه حقق أرقاما قياسية بشعبيته . وكان هذا الفيلم بمثابة شجب صريح وعلنى لسينما ايزنشتاين التى تجعل الفرد فى اللقطة الكبيرة الفردية فى خدمة الجموع (قاللقطة الجامعة لا تزال على مسافة شاسعة من اللقطة الفردية وبعبارة بالتالى عن رد فعل الأخيرة) . أما تشاباييف فهو تجسيد جلى لعبادة الفرد والبطل - الفرد المتواجد على مقربة من مجسديه ومن الشعب بأسره : انه البطل الذى يعمل بالطبع لصالح الجموع ولكنه واضح المعالم تماماً على طريقة ستانيسلافسكى وستراسبرج ، فهو ملموس يتعرف عليه كل الناس ويعمل من أجل مجتمع محدد هو أيضاً ومن السهل التعرف عليه . انه البطل - الفرد والنجم الذى غدا « واقعياً » اشتراكياً ولم يعد « أممياً » بل أعيد الى موطنه الأصلي ، داخل الحدود المرسومة له . ويتمشى هذا الفيلم تماماً مع الخط الستالينى للحزب ، فهو يعيد العلاقات الى مكانها الطبيعى ، أى الى المجال الذى يراقبه مجاله المقابل عن كثب . ولكنه يستخدم فضلاً عن ذلك لقطة رد الفعل بأقصى مدى ، حتى ان هذا الأسلوب الأمريكى الصرف الذى بلغ حد التكلف أصبح القاعدة التى قررتها الدوائر العليا فى الدولة السوفييتية : فالبطل القومى تشاباييف المنذفع نحو الانتصار المحتوم للروس الحمر على الرجعيين البيض يكون مصحوباً دائماً بالدعوى فورمانوف ، قوميسار الشعب الموقد من قبل الحزب الذى يستبسل فى تتبع خطوات البطل وذلك فى تواصل وقرب ملحوظين . فهو يراقب ويقيم ويصحح ويعتمد ويكتف بسلوكه المتفاعل باستمرار أقوال النجم وتصرفاته ويصفق لذكر مآثره . ففورمانوف هو لقطة رد الفعل الرسمية ، وخاتم الدولة الذى يصدق على البصمة الروسية لتصرفات البطل الفردية والشعبوية .

وفيلم تشاباييف هو فى الواقع عبارة عن أضفاء الصيغة السوفييتية على سينما كايبرا الشعبوية على الطريقة الستالينية . واذكر بهذه المناسبة أن هذا الفيلم عرض فى دور السينما السوفييتية فى نفس

السنة التي تم فيها عرض ازماء الانتصار الجرماني . - وعندما زار
 كابرا موسكو في عام ١٩٣٧ استقبل استقبال الفاتحين ، لا من جانب
 الأوساط السينمائية فحسب ولكن أيضا من جانب الجمهور الصوفييتي
 المعجب بأفلامه . ويشير فرانك كابرا في سيرته الذاتية يلذة تكساد
 لا تخفى الى انه صادف مصاعب في الالتقاء بايزنشتاين ، للتعبير عن
 تقديره لأحد أكبر السينمائيين في العالم ، . وقد أوضح انه لم يتمكن
 من مقابله الا بعد العديد من الاتصالات التليفونية التي بدا منها ان
 ايزنشتاين كان مراقبا من جانب النظام وان اللقاء معه تم ، حول منضدة
 متهاكة في مقهى جيورجي يانس بحى يانس في موسكو ، وان الكلمات
 القليلة التي نطق بها « ايزنشتاين العظيم » في عامية أمريكية رديئة كان
 يفهم منها انه يعيى فى « حظيرة كلب » .

ومعا لا شك فيه أن المشاهد الأخيرة من فيلم روكى - ٤ (١٩٨٥)
 غمرت فرانك كابرا بالنشوة وحلقت ما كان يصبو اليه . واذا كان
 المونتاج المتوازي ، الذى سبق أن تكلمت عنه من قبل ، بين تقرب روكى
 فى الهواء الطلق وتدريب دراجو المفرط فى ميكانيكته قد استمداد مونتاج
 الملامى وأضفى عليه الطابع الأمريكى ، فالمعركة الختامية بين الخصمين
 فى حلبة الملاكمة الرسمية أمام شعب موسكو التى انتهت بتغلب الأمريكى
 على الروسى تبو كالها انتصار نظام الولايات المتحدة السينمائى فى
 عقر دار روسيا الاشتراكية ذاتها . لقد اعتوه البطل روكى قسواء على
 غرار جفرسون سميت . غير انه لا يذهب الى واشنطن ولكن الى
 موسكو . وسيخوض المعركة فيمانى من ضربات الحصى الشيوعى دراجو ،
 وي طرح أرضا ثم ينهض مرة ويسقط مرة أخرى لينتهى من جعيد ...
 ولكنه محاط باستمرار فى الحلبة بالتكاملين بابرارز مواهبه : زوجته امربان
 ومديره الزنجى ديوك وشقيق زوجته بولى . وهيتا فشيئا يتحول
 الجمهور الروسى المناهض له ، بالتدريج لحظة بعد لحظة الى صفه ،
 فتصبح ردود فعله ايجابية شيئا فشيئا ازاء البطل الأمريكى ، فى
 مجموعات منعزلة فى البداية ثم فى كتل مترصة وأخيرا فى لفظة
 جامعة كبيرة تصاحب انتصاره النهائى .

رفض لقطة رد الفعل

فى فيلم راع يميئك (١٩٨٧) يظهر جان - لوك جودار ، مخرج الفيلم وممثله الرئيسى فى كل الصور الاولى ويتصرف بشكل غريب حتى انه يصدت ليلية عند المتفرج - وهو يحتل مركز الشاشة ويحرك رأسه عدة مرات نحو يسار الكادر ثم نحو يمينه وهو يصفر ، وخلال ذهابه وإيابه داخل الكادر يروح يصفق اما فى مواجهة المتفرج أو يلاكم غريما غير مرئى ، كلها توسط الشاشة - وهنا تكمن كل سينما جودار الذى يفينا من الوملة الاولى باننا يجب الا نتوقع فى هذا الفيلم على غرار الأفلام السابقة عليه أن يثير الحماس عن طريق النظرات داخل المجال أو فى المجال المقابل .

ويعتبر جودار نفسه أنه « منفى من السينما الأمريكية » فقسد تجنب بانتظام التقنيات الأمريكية الساحرة فى قاعات العرض المعتمة ، وبالأخص لقطة رد الفعل - وقبل أن يخوض جودار مجال الاخراج السينمائى ، كان يفصح فى كتاباته كناقد - المنشورة فى كواسات السيتما - عن أعجابه بالسينما الأمريكية والبنيات السردية عند انتونى مان وهيتشكوك على سبيل المثال لا الحصر - ومع ذلك فقد بذل جهوده منذ أفلامه الاولى لتعطيم قيد الخط السردى المتواصل ، اذ اكتشف فى مكنون ذاته ضرورة التحرر ، وربما أيضا أن رسالته تتمثل فى تخليص السينما ممن أسماهم فيما بعد « جستابو البنيات » ، نظرا لأنه من الدعاة الأخلاقيين - وكان فى حاجة الى حلفاء يساندونه فاقتفى أثر خطوات ايزنشتاين العملاقة لتمرزيق المونتاج المتواصل والمتدرج فى خطوات قصيرة لكى تنتج لقطاته فى الاعتماد بعضها عن بعض حتى انه لا يمكنها أبدا المخاطرة بأن تتصدى لبعضها عن طريق انماط المجال والمجال المقابل - يضطرننا جودار الى النظر الى لقطاته حقا ، بعزلها عن بعضها وجعلها فى منأى عن النظرات المجاورة ، لكوننا قد تحولنا من عيون الشاشة المكلفة أصلا بالرؤية نيابة عنا - وهو يقول : « النظر هو النظر مرتين ، وهذا أمر قيم » - وعليه يجب أن نلزم أنفسنا بالبحث عن انماط أخرى من العلاقات بين اللقطات ، وصنع سينما مختلفة - ويقول جودار ان تقديم صور على هذا النحو الدارج سهل للغاية ويكون غضا وهو يفصح فى الوقت نفسه عن قدر محدود من النضوج : رجل ينظر الى

امراة ، ثم يريك تلك المرأة التى كان ينظر اليها الرجل ، ولكن من يدرى ؟ ربما كانت هذه الصور ، التى التقطت كل منها على حدة ، تصبو الى الالتقاء بشكل مختلف وبالتالي يكون تركيبها (مونتاجها) بطريقة مفيدة . وبعبارة اخرى يدعو جودار الفنان الى النظر الى الأمر مرتين قبل أن يلتقط الصور ويجمعها معا هى والأصوات حتى تتمكن السينما من التعبير عن تحقيق رغبات أساسية ولكنها غير متوقعة من جانب المتفرج .

وكان لا بد وأن يتلاقى جودار مع دجيزا فيرتوف ، ذلك الروسى أيضا المعاصر لأيزنشتاين . وكان ذلك الالتقاء حساسا . فبعد عام ١٩٦٨ أسس جودار فريق دجيزا فيرتوف . وعلى اثر أربع سنوات من التطهر والتأمل والتجريب فى الصحراء ، اتبع فيها توجهات فيرتوف ، أبو الكينوكى (سينمائي العين) وجلا عينيه من « مرهم الأفكار » (وهى عبارة من ابتكار الشاعر والمصور الروسى كازيمير ماليفيتش ، ١٨٧٨ - ١٩٣٥) ويتعلم النظر . وقد اكتشف جودار بالتفكير فى نظرية المسافات عند فيرتوف وبإجراء التجارب مع فريقه ، القوة المحركة للسينما - العين ، التى تتيح امكانية « ربط أية نقطة فى الكون بأى نظام زمنى » . وقد لاحظ تماما أن الحيل التى استخدمها فيرتوف فى أفلامه ، وفى فيلم الرجل خلف الكاميرا (١٩٢٩) وبالأخص : الصور المتحركة واللقطات البطيئة والمتسارعة ، وطبع صورتين احدهما فوق الأخرى ، والتجزئة ، ونسبة تخفيف السرعة ٠٠٠ لا تستخدم فى تعزيز المسار المستقيم للقصة المروية ، بل على العكس لتحرير قصر نظرنا الذى بات لا يعمل الا حسب الايقاع الضيق الألق والتراوح المجازى بين المجال والمجال المقابل على غرار كرة الطاولة ، حتى يتبدى لنا المشهد العظيم للمبادلات الكونية الفاضحة .

والعديد من مفسرى أعمال جودار ، ينعون عليه مرحلة « دجيزا فيرتوف » عنده ويعتبرونها مغامرة غير موفقة وشرودا عقيما يحسن بنا أن نضرب صفحا عنها . غير أن الواقع مغاير لذلك تماما . فلولا تلك المرحلة لما أخرج جودار أبدا أفلام : الهروب من الحياة - والوجد ، والسلام عليك يا مريم ، وراع يميك ولما استغرق صنعها تلك المدة الطويلة داخل فريق دجيزا فيرتوف . وكان يتعين عليه أن يقطع صلته بالأفلام التى يجرى اخراجها ، إذ أنها دفعته رغما عنه فى نهاية المطاف الى أن « يصنع أفلاما بنفسه » على حد قوله وقد توجب عليه أن يتأى بنفسه عن صناعة السينما القائمة لينجح وبالأخص ليفكر فى الصور والأصوات بعيدا عن الواقع الذى تستند اليه ، ثم التوصل عن طريق الاختبارات

والتجارب الى الحرية التي يتمتع بها المصور والموسيقيار فى معالجة
سواد غدت كل منها مستقلة ذاتيا . وباختصار كان يتوجب التخلص
من الربط الواقعى بين المجال والمجال المقابل .

وجودار سينمائى متجمل ، فقد استسلم « لاغراء الممكن » حسب
بريخت ، ووجد نفسه يلاحق « الصورة المثالية » ، مقتفيا فى ذلك اثر
ايزنشتاين وفيرتوف . ويرفض جودار الصورة التي تعرضها علينا
وتسمعنا اياها كل الاقلام تقريبا ، والمسير فى اعقاب هوليد . فهي
صور تتميز باندماجها وتزامنهما مع الصوت وتتغلغل خفية فى نفوسنا
وفقا لايقاعات لقطات رد الفعل . غير أن هذه الصورة فاشلة كصورة لأنها
تتلاشى تحت وطأة الانطباع الشديد بالواقع الذي تحمله فى طياتها .
اما ما يحاول جودار أن يقدمه لنا فهو الصورة « الصافية » التي ليست
الا صورة ، وكلمة صائبة ، ومجرد كلمة . فالمتفرج على فيلم لجودار
مقيد بمشاهدة صور والاستماع ، دون أن يحضه أحد على أن يتصور
أن ما يجرى على الشاشة حقيقة واقعة .

وقد يبدو للقارئ أنه لأمر غريب حقا ، بل ضرب من التصدى
الوحي أن ينتهى هذا الكتاب المكرس لمعالجة هيمنة السينما الأمريكية
بالمجوء الى فنان مثل جودار لا يتمتع بأى نفوذ على المتفرج فى قاعات
العرض . ومن المهم أن نشير الى أن جودار يحيلنا الى التيارات
الطليعية فى الفن . ومن الخطورة بمكان أن نتصور أنه ليس الا حالة
منفردة . وقد أطلق عليه أحد النقاد تسمية جود - آرت (God-Art)
على سبيل التهكم . ولا مناص من أن نقر بأن هذا « الابن المزعج
للسينما » يستعذب شق عصا الطاعة (فهناك جانب من سلفادور دالى
عند جودار) وسط التيار الطليعى . ومن المفارقات أنه يضاعف من
انفراده بعرض افلامه على شاشات دور العرض التجارية (وهو ينجح
فى ذلك بفضل صيته الشخصى) . وقد تمكن من الانتصار ببسر ، وتقدم
وحده ، بعيدا عن فريقه من التجريبيين ، وراح يستعرض فيه المناقض
فى عقر الدار التي ينتظر فيها المتفرج بلا كلل أو ملل ، وصاحب
السلطان الحقيقى ، أن تقدم له نجوم سينمائية جاهزة . وصور جودار
فى قاعات العرض تعتبر ضريا من الارهاب . فافلامه من امثال كل شيء
على ما يرام ، والفرار من الحياة ، والوجد ، وراع يمينك عبارة عن
سلسلة من الاستقزازات المتوالية . والممثلون الذين يشاركون فى هذه
الاقلام دائمو الصيت ، ومن عينة ايف مونتان وجين فوندا وايزابل
هوبرت ومايكل بيكولى وجين بركينز . والمتفرج يعرفهم وان كانوا قد
تغيروا تماما فى نظره . فهم يتباطئون داخل الكادر دون أن يدفعوا

أبدا الفيلم في أية لحظة من اللقطة أو المشهد في مساره الأفقي المجهود .
 ذلك أن هؤلاء النجوم جردوا نهائيا من المزايا التي تهيئها لهم لقطات
 رد الفعل ، وحرموا من اللقطات الكبيرة وبهت رونقهم أمام جمهور فقد
 في الوقت نفسه مركزه كمتفرج وأصبح لا يفهم شيئا . ويظهر هؤلاء
 النجوم في قاعة العرض المعتمدة التي انفصلت عن شاشتها . فالمسحر
 السينمائي (الظلامي والرجعي في رأي جودار) لم يعد له تأثير . لقد
 حطم جودار العلاقة بين القاعة والشاشة لأن الترابط بين المجال والمجال
 المقابل تلاشى من الوجود . والشاشة لا تستطيع أن تتخذ وضعا رأسيا
 لكي تلتقي مع القاعة ما دام وجه النجم لم يعد بإمكانه الاعتماد على
 لقطة رد الفعل التي لا غنى عنها للانطلاق الأفقية للقصة . وهكذا توقف
 المسار الثنائي للمجال والمجال المقابل اللازم لاقتران الشاشة المضيفة
 بالقاعة المعتمدة . ومن السهل بالطبع تفسير احجام الجمهور عن التردد
 على قاعة يعرض فيها فيلم لجودار ، إذ لم تعد تتوفر له امكانية الاندماج
 في العرض والتحول الى متفرج .

وتثبت سينما جودار مدى النفوذ الهائل لنظام رد الفعل في الأفلام
 التجارية ، وتؤكد بالتالي الصعوبة التي تكثف صنع « سينما مغايرة » .
 فالمتفرج المتشبه بكل جوارحه بالاستمتاع بالاندماج المتناغم بين
 الشاشة والقاعة ، يوسع أن يتجاهل جودار على أية حال . غير أنه
 يجب أن يدرك أنه يدير ظهره بهذه الطريقة للفن الطليعي : مسرح الكابوكي ،
 و « الروح الجديدة » عند الشاعر الفرنسي ابولينير ، والغصم البريختي ،
 والميكانيكا الحيوية عند مييرهولد ، والتصوير البناء عند مالفيتش
 وكاندينسكي ، والشعر المستقبلي عند ماياكوفسكي ، والرواية الجديدة
 عند الآن روب - جرييه ، والجاهز (Ready Made) عند مارسيل
 دوشان وفرنسيس بيكابيا وأليوب آرت ، خليف المدرسة السابقة عند
 وارهول وروسشبنبرج ، وهور بريسون وروهمر ورويس وستراوب
 وانجلوبولس . . . والواقع أن سينما جودار تنتمي الى سلالة الفنانين
 المتمردين على تصور العالم كما هو . ويرفض هؤلاء الفنانون الخلاقون
 أشكال الاندماج السابقة والدمج بين عناصر العالم ويطيحون بحروف
 الجر ، وبالخطوط المعهودة بين الكتل والألوان ، والترابط بين الممثل
 والشخصية التي يمثلها ، والصور « الواصلة » بين اللقطات وبين
 المشاهد . وهم يساهمون بذلك في حفاظ الفن على هويته كما يشاركون
 في تحرير المجتمعات .

اقرأ في هذه السلسلة

برتراند رسل	احلام الاعلام وقصص اخرى
ي . رادونمكايا	الالكترونيات والحياة الحديثة
الدس هكسنلي	نقطة مقابل نقطة
ت . و . فريمان	الجغرافيا في مائة عام
رايموند وليامز	الثقافة والمجتمع
ر . ج . فورييس	تاريخ العلم والتكنولوجيا (٢ ج)
ليستربيل راي	الأرض الغامضة
والتر المن	الرواية الانجليزية
لمويس فارچامس	الرشد الى فن المسرح
فرانتسوا دوماس	آلهة مصر
د . قدرى حفى وآخرون	الانسان المصرى على الشاشة
اولج فولكف	القاهرة مدينة الف ليلة وليلة
هاشم النحاس	الهوية القومية فى السينما العربية
ديفيد وليام ماكداول	مجموعات النقود
عزيز الشوان	الموسيقى - تعبير نفسى - ومنطق
د . محسن جاسم الموسوى	عصر الرواية - مقال فى النوع الأدبى
اشراف س . بى . كوكس	ديلان توماس
جون لويس	الانسان ذلك الكائن الفريد
بول ويست	الرواية الحديثة
د . عبد المعطى شعراوى	المسرح المصرى المعاصر
انور المعداوى	على محمود طه
بيل شول وأدنبيت	القوة النفسية للآهرام
د . صفاء خلوصى	فن الترجمة
رالف ثى ماتلو	تولستوى
فيكتور برومير	ستندال

رسائل واحاديث من النبي	فيكتور هوغو
الجزء والكل (محاورات في مضممار	فيرنز هيزنبرج
الفيزياء الذرية)	سندني هوك
التراث الغامض ماركس والماركسيون	ف . ح . اديكوف
فن الابد الروائي عند تولستوى	هادى نعمان الهيتى
ادب الاطفال	د . نعمة رحيم المزوى
احمد حسن الزيات	د . فاضل احمد الطائى
اعلام العرب فى الكيمياء	جلال المشرى
فكرة المسرح	هنرى باربوس
الجحيم	المسيد عليه
صنع القرار السياسى	جاكوب براونوفسكى
القطور الحضارى للانسان	د . روجر ستروجان
هل نستطيع تعليم الاخلاق للأطفال	كاتى ثير
تربية الدواجن	ا . سبنسر
الموتى وعالمهم فى مصر القديمة	د . ناعوم بيتروفيتش
النحل والطب	جوزيف دامموس
سبع معارك فاصلة فى العصور الوسطى	د . لينوار تشامبرز رايت
سياسة الولايات المتحدة الامريكية ازاء	د . جون شندلر
مصر ١٨٣٠ - ١٩١٤	بيير البير
كيف تعيش ٢٦٥ يوما فى السنة	د . غبريال وهبة
الصحافة	د . رمسيس عوض
اثر الكوميديا الالهية لداقنى فى الفن	د . محمد نعمان جلال
التشكيلى	فرانكلين ل . باومر
الادب الروسى قبل الثورة البلشفية	شوكت الريمى
ويعددها	د . محبى الدين احمد حسين
حركة عدم الانحياز فى عالم متغير	
الفكر الاوروبى الحديث (٤ ج)	
الفن التشكيلى المعاصر فى الوطن العربى	
١٨٨٥ - ١٩٨٥	
التمشئة الاسرية والابناء الصغار	

ج ٠ دانيلى اندرو	نظريات الفيلم الكبرى
جوزيف كونراد	مختارات من الادب القصصى
طائفة من العلماء الأمريكيين	الحياة فى الكون كيف نشأت واين توجد
د ٠ السيد عليوة	حروب الفضاء
د ٠ مصطفى عنانى	ادارة الصراعات الدولية
مجموعة من الكتاب اليابانيين	الميكروكمبيوتر
القسماء والمحدثين	مختارات من الادب اليابانى
فرانكلين ل ٠ باومر	الفكر الاوروبى الحديث ٢ ج
جابريل باير	تاريخ ملكية الاراضى فى مصر الحديثة
انطونى دى كرسينى	اعلام الفلسفة السياسية المعاصرة
داويت سوين	كتابة السيناريو للسينما
زافيلسكى ف ٠ من	الزمن وقياسه
ابراهيم القرضاوى	اجهزة تكييف الهواء
بيتر رداى	الخدمة الاجتماعية والانضباط الاجتماعى
جوزيف داهموس	سبعة مؤرخين فى العصور الوسطى
س ٠ م بورا	التجربة اليونانية
د ٠ عاصم محمد رزق	مراكز الصناعة فى مصر الاسلامية
رونالد د ٠ سمبسون	العلم والطلاب والمدارس
ونورمان د ٠ اندرسون	
د ٠ انور عبد الملك	الشارع المصرى والفكر
والتر روستو	حوار حول التنمية الاقتصادية
فريد من هيس	تبسيط الكيمياء
جون بوركهارت	العادات والتقاليد المصرية
آلان كاسبيجار	التذوق السينمائى
سامى عبد المعطى	التخطيط السياحى
فريد هويل	البذور الكونية
شاندرا ويكراما ماسينيخ	
حمين حلمى المهندس	دراما الشاشة (٢ ج)
روى روبرتسون	الهيرويين والايذز
هاشم النحاس	نجيب محفوظ على الشاشة
دوركاس ماكلينتوك	صور المرفقية

المخدرات حقائق اجتماعية وفلسفية
وظائف الأعضاء من الألف الى الياء
الهندسة الوراثية
تربية اسماء الزينة
الفلسفة وقضايا العصر (٣ ج)

المفكر التاريخي عند الاغريق
قضايا وملاح الفن التشكيلي
التقنية في البلدان النامية
بداية بلا نهاية
الحرف والصناعات في مصر الاسلامية
حوار حول النظامين الرئيسيين
للكون
الارهاب

اختلاطون
القبيلة الثالثة عشرة
التوافق النفسي
الدليل الجيولوجرافي
لغة الصورة
الثورة الإصلاحية في اليابان
العالم الثالث غدا
الانتقراض الكبير
تاريخ القنود
التحليل والتوزيع الأوروكستريالى
الشاهزامة (٢ ج)
الحياة الكريمة (٢ ج)
كتابة التاريخ في مصر

بيتر لورى
بوريس فيدروفيتش سيرجيف
ويليام بيتر
ديفيد النورتون
جمعها : جون ر • بورر
وميلتون جولد ينجر
ارنولد توينبير
د • صالح رضا
م • ه • كنج وآخرون
جورج جاموف
د • السيد طه أبو سديرة
جاليليو جاليليه
أريك موريس ، آلان هو
سيزيل البديريد
آرثر كيسلر
توماس ا • هاريس
مجموعة من الباحثين
روى أرمز
ناجى متشيو
بول هاريسون
ميكائيل البى ، جيمس لفلوك
فيكتور مورجان
اعداد محمد كمال اسماعيل
الغردوسى الطوسى
بيرتون بورتر
جاك كرابس جوتير

عن النقد السينمائي الأمريكي

تراليم زراشت

السينما العربية

دليل تنظيم المتاحف

سقوط المطر وقصص أخرى

جماليات فن الاخراج

التاريخ من شتى جوانبه (٣ ج)

الحملة الصليبية الاولى

التمثيل للسينما والتليفزيون

قيام الدولة العثمانية

العثمانيون في أوروبا

الكنائس القبطية القديمة في مصر (٢ ج)

رحلات فارتيما

انهم يصنعون البشر

في النقد السينمائي الفرنسي

السينما الخيالية

السلطة والفرد

الأزهر في ألف عام

رواد الفلسفة الحديثة

سفر نامه

مصر الرومانية

الاتصال والهبة الثلاثة

مختارات من الاداب الاسيوية

ما بعد الحداثة

الكاتب الحديث وعلمه ٢ ج

كتب غيرت الفكر الإنساني (٣ ج)

الشموس المتفجرة

ادوارد مري

اختيار / د. فيليب عطية

اعداد/ موني براج وآخرون

أدامز فيليب

نادين جورديمر

زيجمونت هبتر

ستيغن أوزمنت

جوناثان ريلي سميث

توني بار

محمد فؤاد كوبريلي

بول كولز

الفريد ج. بتلر

الحاج يونس المصري

فانس بكارد

اختيار / د. رفيق الصبان

بيتر نيكولز

برتراند راسل

تأليف/ بيارد دودج

ريتشارد شاكت

ناصر خسرو علوي

نفقالي لويس

هربرت شيلر

اختيار / صبرى الفضل

مارجريت روز

ج. س. فريزد

اعداد/ أحمد محمد الشنواني

اسحق عظيموف

مدخل الى علم اللغة

حديث النهر

من هم اللقار

ماستريخت

معالم تاريخ الانسانية (٤ ج)

حضارة الاسلام

الحملات الصليبية

افريقيا الطريق الآخر

السحر والعلم والدين

الطفل ٢ ج

تكنولوجيا فن الزجاج

الكون ذلك المجهول

رحلة بيرتون ٣ ج

الحضارة الاسلامية فى ق٠ الرابع الهجرى

كوننا التمدد

انهم يصنعون البشر ج٢

الفلسفة الجوهريه

رحلة فاسكو داجاما

حرب المستقبل

الاعلام التطبيقي

تبسيط المفاهيم الهندسية

فن الماييم والبانتومايم

تحول السلطة

التفكير المتجدد

لوريتو تود

اعداد / سوريال عيد الملك

د٠ ابرار كريم الله

اعداد/ جابر محمد الجزار

ه٠ ج٠ ولسز

جرونيياوم

ستيفن رانسيمان

بادى اونيمود

برنسلو مالىنوفسكى

ارنولد جنزل

د٠ محمد زينهم

جلال عبد الفتاح

ريتشارد بيرتون

آدم متز

ايفرى شاتزمان

فانس بكارد

سوندارى

فاسكودا جاما

مارتن فان كريفيلد

فرانسيس ج٠ برجى

ج٠ كارفيل

نوماس ليبهارت

آلفين توفلر

ادوارد وبونو

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ٨٠٥١ / ١٩٩٥

ISBN — 977 — 01 — 4514 — 9

لا يقتصر هذا الكتاب على الكشف عن السر الخفى فى قوة تأثير نظام النجوم للفيلم الأمريكى، وإنما يكشف أيضاً عن سر هيمنة السينما الأمريكية عامة على المشاهدين فى كافة أنحاء العالم. ويرجع ذلك إلى تكنيك بسيط وفعال تماماً، تم صقله بكل براعه على مدى العقود الماضية.

ولا يكتفى الكتاب بالكشف عن هذا التكنيك وتحليل نماذجه الأمريكية الرائدة وإنما يتعرض بنفس المنهج التحليلى لنماذج أخرى من التكنيك المتفق معه أو المناقض له.

والكتاب على هذا النحو يقدم لنا رؤية جديدة لفن الفيلم تزود القارئ بفهم أعمق لهذا الفن سواء كان القارئ، سينمائياً محترفاً أو متذوقاً للفيلم.

ومؤلف الكتاب - بول وارن - من أبرز الأساتذة الأجانب الذين قاموا بتدريس السينما بالمعهد العالى للسينما فى مصر أوائل السبعينيات كما تولى تدريس الإعلام بالجامعة الأمريكية بالقاهرة. ونشرت له الهيئة كتاب السينما بين الوهم والحقيقة. وهو الآن أستاذ السينما بجامعة تكساس فى كيبيك (كندا) وله العديد من المقالات والمحاضرات فى السينما والتليفزيون وبالأخص تأثيرهما على الجمهور.

وحليم طوسون، مترجم هذا الكتاب قدم للمكتبة العربية العديد من الكتب الأدبية والفنية والفلسفية عن الفرنسية ومن أشهرها كتاب «واقعية بلا ضفاف».